

# Hundert Jahre des königlichen Schauspiels in Berlin

Rudolf Genée

# Hundert Jahre

des

# Königlichen Schauspiels

in Berlin.

# Hundert Jahre

des

# Königlichen Schauspiels in Berlin

---

Nach den Quellen geschildert

von

**Rudolph Genée**

---

Mit zahlreichen Portraits und den Ansichten der beiden früheren Schauspielhäuser

Berlin
A. Hofmann & Comp.
1886

# Vorwort.

> Das Theater bleibt immer eine der wichtigsten Angelegenheiten; es knüpft sich aus Vorsatz und durch Zufall gar vieles daran . . .
>
> Goethe an Brühl 1825.

Als im Jahre 1786 der König Friedrich Wilhelm II. dem bis dahin mißachteten deutschen Theater in Berlin seine Unterstützung gewährte, war damit ein eigentliches „Königliches" Theater noch nicht geschaffen, aber es war der erste Schritt, welcher dazu geführt hat, und man kann deshalb den 5. Dezember 1786, an welchem das Döbbelin'sche Theater in der Behrenstraße nach dem Friedrichstädtischen oder Gensdarmen-Markt übersiedelte und hier mit Königlicher Unterstützung die Vorstellungen in dem ehemaligen französischen Komödienhaus eröffnete, als den Zeitpunkt für den Anfang des Königlichen Theaters annehmen.

Es war ursprünglich meine Absicht, diese geschichtliche Darstellung auf das Schauspiel allein zu beschränken, weil die Vereinigung des Königlichen Nationaltheaters mit der Königlichen Kapelle erst im Jahre 1811 (mit der Auflösung der Italienischen Oper) erfolgte. Da aber die deutsche Oper auch seit dem Bestehen des Schauspiels existirt hat, und da gerade in früherer Zeit beide Gattungen innig mit einander verbunden waren, so mußte die Oper, wenn auch nur in ihren bemerkenswerthesten Erscheinungen, mit berücksichtigt werden.

Für eine bedeutende Stadt wird die einen so großen Zeitraum umfassende Geschichte des Theaters auch immer als ein Stück Kulturgeschichte gelten dürfen. Da ich in der hier versuchten Darstellung ganz besonders das kulturgeschichtliche Element berücksichtigt habe, so ist auch die neuere Zeit, vom Beginn der Intendanz des Grafen Redern bis zur Gegenwart, weniger eingehend behandelt worden, als die ältere Periode der Theatergeschichte, deren Sitten, Gewohnheiten und Kunsterscheinungen für den heutigen Betrachter ein um so größeres Interesse haben müssen, je mehr sie durch die veränderten Kulturverhältnisse uns entfremdet worden sind.

Eine zusammenhängende Geschichte des Berliner Theaters ist bis jetzt nicht vorhanden. Plümicke's verdienstliche Theatergeschichte von Berlin erschien bereits 1781, liegt also außerhalb der hier geschilderten Zeit, und Brachvogel's Geschichte des Königlichen Theaters, deren Verdienst einzig in den abgedruckten Dokumenten aus dem Theater-Archiv besteht, ist in Folge der sehr weitschweifigen Anlage unvollendet geblieben und reicht nur bis zum Jahre 1796. Von dem für meine vorliegende Darstellung benutzten äußerst umfangreichen Quellen-Material habe ich nur in besonderen Fällen, im Texte oder in Anmerkungen, die gewährleistenden Schriften ausdrücklich angeführt.

Berlin, im Oktober 1886.

**Rudolph Genée.**

# Inhalt.

## Das Theater in der Behrenstraße.



## Das Königliche National-Theater, 1786—1796.



## Iffland's Direktion, 1796—1814.

## Das Hoftheater unter Leitung der Grafen Brühl und Redern, 1815—1842.



## Das Hoftheater der neueren Zeit, 1842—1886.



## Statistisches.

# Das Theater in der Behrenstraße.

Später als in andern deutschen Städten, namentlich als in Leipzig und in Hamburg, hatte in Berlin das Theater begonnen, verbunden mit der Litteratur künstlerische Grundsätze anzunehmen, und aus dem Vagabondenthum in eine anständigere Verfassung und in geordnete Zustände zu gelangen. Als in Leipzig schon die Neuber-Gottschedische Theater-Reform sehr achtungswerthe Resultate erreicht hatte, herrschte in Berlin noch Eckenberg, genannt „der starke Mann", welcher die Schauspielkunst nur als ein Zubehör zu den akrobatischen Künsten und Kraftproduktionen gelten ließ. Ein eigentliches, wenn auch noch so dürftiges, für das Theater errichtetes Lokal existirte noch nicht. Als Schönemann 1742 sich in Berlin um die Concession zur „Aufführung regelmäßiger Schauspiele" beworben hatte, wurde ihm dafür das im „Berlinischen Rathhaus" eingerichtete Theater angewiesen, in welchem zuletzt Eckenberg sein Wesen getrieben hatte, während einer der thätigsten damaligen Bandenführer, Hilferding, in einer Bude auf dem Dönhofsplatz spielte. Im September 1742 hatte Schönemann seine Vorstellungen in Berlin eröffnet und die Hauptstücke seines Repertoires waren: Voltaire's Zaire, Mahomet und Alzire, einige Molière'sche Lustspiele, Gottsched's „sterbender Cato" u. s. w. Wenn Schönemann auch der zu lange geduldeten Wirthschaft des Eckenberg ein längst verdientes Ende bereitet hatte, so waren dies doch für Berlin erst sporadische Anfänge.

In eben dem Jahre 1742, als Schönemann in dem Theater des Berlinischen Rathhauses die ersten Versuche mit Aufführungen „regelmäßiger“ Stücke machte, konnte das von Friedrich dem Großen unter Knobelsdorf's Leitung erbaute prächtige Opernhaus schon eröffnet werden.*) Die Gunst des großen Königs blieb vorzugsweise der Oper zugewendet, und nur einer französischen Schauspielergesellschaft wurde es gestattet, in einem kleinen Theater, welches im Königlichen Schlosse errichtet war, zu spielen. Erst 1775 wurde unter Leitung des bekannten Baudirektors Boumann für die französischen Schauspieler das „neue Komödienhaus“ auf dem Gensdarmenmarkt erbaut. Dasselbe befand sich mehr seitwärts von derjenigen Stelle, wo das gegenwärtige Schauspielhaus steht, in der Flucht der Jägerstraße und die Façade der Markgrafenstraße zugewendet. Hier sollte später auch das Königliche Nationaltheater seine erste feste Stätte finden; aber ehe es dazu kam, hatte das deutsche Schauspiel in Berlin sich noch auf eigenes Risiko der verschiedenen Unternehmer und auf verschiedenen Schauplätzen durchzuschlagen.

Schönemann hatte außer den Tragödien und Komödien der Franzosen auch bereits deutsche Originalstücke vorgeführt, welche aus der Gottschedischen Schule in Leipzig hervorgegangen waren: von Gottsched's fleißiger Gattin, von Gellert, Krüger und von dem an dichterischer Begabung Alle überragenden Joh. Elias Schlegel. Auch fand unter Schönemann's Direktion die erste Aufführung der epochemachenden Operette „Die verwandelten Weiber“ oder „Der Teufel ist los“ statt, jener Operette, aus welcher sich die komische Oper entwickeln sollte.

Aber Schönemann war noch nicht im Stande, in Berlin ein dauerndes Theater zu schaffen. Er war darauf angewiesen, Reisen zu machen (sein Privilegium lautete für Berlin und „die königlichen Lande“) und er wendete sich später mit Vorliebe

*) Die noch älteren Theater: 1. Ueber dem Königl. Reitstall in der Breitenstraße und 2. in einem Nebengebäude des v. Hessigschen (nach Andern Donilhac'schen) Hauses in der Poststraße, mögen hier nur beiläufig genannt sein.

wieder nach Leipzig, gab aber das Theater bald auf und erhielt in Schwerin eine Anstellung.

Nach mehreren Jahren fortdauernder Verwahrlosung des deutschen Schauspiels in Berlin kam 1754 der ältere Schuch, ein geborener Wiener und berühmtester Hanswurstspieler, nach der preußischen Hauptstadt und erhielt im folgenden Jahre ein Privilegium für die Königlichen Lande. Nachdem er zunächst in einer auf dem Gensdarmenmarkt errichteten Bude fünf Jahre lang, so oft er nach Berlin kam, gespielt hatte, verlegte er den Schauplatz seiner Thätigkeit in ein Haus, welches erst 1753 von einem Kammerdiener der Königin Namens Donner neben dem Zeughaus erbaut worden war. Bald aber erwuchs ihm eine Konkurrenz in einem andern Theater, welches ein gewisser Bergé (oder Berger) bei Monbijou erbaute und dessen Reste erst in neuerer Zeit (Anfangs der sechsziger Jahre) verschwunden sind. Bergé gab hier vorzugsweise französische Singspiele und Pantomimen, und Schuch mußte sich gegen diese Konkurrenz gewaltig anstrengen. Sein Theater sank aber — nach den verheißenden ernsten Anfängen Schönemann's — wieder ganz in die alten Hanswurstiaden und die extemporirte oder Stegreif-Komödie zurück.

Nachdem Schuch gestorben war, ging das Privilegium 1764 auf seinen ältesten Sohn über, und dieser hatte das größte Verdienst sich dadurch erworben, daß er ein neues ordentliches Theater in der Behrenstraße (sonst auch Bärenstraße genannt) erbaute. Unterdessen hatte auch durch Lessing's Bemühungen um das Theater die bessere Litteratur demselben sich mehr und mehr zugewendet. In diesem Theater in der Behrenstraße wurden dem Berliner Publikum die ersten Meisterwerke unserer klassischen Epoche vorgeführt. Lessing, Nicolai und Ramler nahmen Interesse an dem Theater, und Döbbelin, welcher 1766 zur Schuch'schen Truppe gekommen war, setzte seinen Stolz darin, Arm in Arm mit den Koryphäen der Litteratur das Theater zu reformiren.

Nach den uns überlieferten Schilderungen war das Theater in der Behrenstraße ein Hofgebäude, welches im Ganzen eine

Länge von 60 Fuß und eine Breite von 36 Fuß hatte. Die Bühne war 24 Fuß breit und hatte eine Tiefe von etwa 30 Fuß. Dies Theater hatte zwar auch bereits zwei Logenränge übereinander, konnte aber nicht viel mehr als 700 Zuschauer aufnehmen.

Karl Theophilus Döbbelin, der seine Theaterschule ebenfalls bei der Neuberin in Leipzig gemacht hatte, war auch von den Grundsätzen dieser resoluten Frau durchdrungen und that sich was darauf zu Gute, gegen die Hanswurstiaden zu eifern, die auch noch bei Schuch florirten. Nachdem er zuerst als Schauspieler große Anerkennung gefunden, fand er den Muth, auch als Direktor sein Glück zu versuchen. Er hatte neben Schuch ein Privilegium erhalten und dieser hatte ihm während seiner Abwesenheit von Berlin sogar sein eigenes Theater in der Behrenstraße verpachtet. Döbbelin wurde in seinen guten Bestrebungen besonders durch Ramler unterstützt, während Lessing über die Prahlereien des richtigen Komödianten-Vaters sich lustig machte, ihn für einen Narren erklärte und 1768 an seinen Bruder Karl u. A. schrieb: „Wenn das deutsche Theater durch ihn empor kommen soll, so helfe ihm Gott.“ Aber der verachtete Theater-Reformator bediente sich des Reformators der Litteratur selber, um dem Theater zu helfen, denn in demselben Jahre — 1768 — hatte er Lessings „Minna von Barnhelm“ zur Aufführung gebracht und hatte damit einen so ungeheuren Erfolg, daß das Stück (nach Karl Lessings brieflicher Mittheilung) zunächst zehnmal hintereinander bei vollem Hause und dann, nach einer Unterbrechung, noch mehrmals wiederholt werden konnte. Nach diesem Erfolge war Döbbelin auf Reisen gegangen. Als er später wiederkam, kaufte er das Theater in Monbijou und verließ dann Berlin aufs neue.

Nach dem Tode Franz Schuch's, des Sohnes, begann für das Berliner Schauspiel eine neue Periode, indem 1771 der ausgezeichnete Koch, einer der intelligentesten und befähigtsten Direktoren, jetzt das Schuch'sche Theater in der Behrenstraße übernahm, und damit die erste stehende Bühne in Berlin errichtete, während seine Vorgänger immer nur zeitweise in Berlin

spielten und dazwischen „Kunstreisen“ nach andern Städten machten.

Als Heinrich Gottfried Koch nach Berlin kam, hatte er schon eine bewegte Laufbahn hinter sich. Als Schauspieler hatte auch Er bei der Neuberin begonnen, und wie Döbbelin und wie Johann Neuber selbst, hatte auch Er als Student die Bühne betreten. Als Direktor reisender Truppen war er bereits seit zwanzig Jahren abwechselnd in Hamburg, Dresden u. s. w. thätig gewesen und konnte reiche Erfahrungen gesammelt haben. Seine Truppe, mit der er in Berlin, nachdem er das Schuch'sche Privilegium erhalten, erschienen war, scheint die beste gewesen zu sein, welche man hier bis dahin gehabt hatte. Außer ihm selbst und seiner Frau waren dabei von damals namhaften Schauspielern: Brückner und Frau, Madame Starcke, Huber mit Frau und Tochter, Madame Steinbrecher mit Tochter, Withöft mit Frau und Tochter. Es ist zu bemerken, daß unverheirathete Schauspielerinnen damals noch selten vorkamen, denn bei den damaligen Theaterverhältnissen entsprach es den Anstandsbegriffen, daß eine Frauensperson beim Theater verheirathet war, wenn sie nicht etwa als Tochter eines engagirten Schauspielers mitwirkte.

Koch eröffnete das Theater in der Behrenstraße im Juni 1771 mit Lessing's „Miß Sara Sampson“ und einem Prolog von Ramler. Der Erfolg war ein sehr bedeutender. Schon Lessing's Stück, das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel, gefiel so außerordentlich, daß die Vorstellung sehr oft bei vollem Hause gegeben werden konnte. Im nächsten Jahre folgte die erste Aufführung von „Emilia Galotti“. Den großartigsten Erfolg aber hatte 1774 Goethe's „Götz von Berlichingen“, welcher schon auf dem Theaterzettel als ein epochemachendes Werk „nach Shakespeare'schem Geschmack“ angekündigt wurde, während sonderbarerweise der Zettel den Namen des Dichters noch nicht nannte. Bemerkenswerth ist aber, daß der Theaterzettel u. A. auch verkündete, daß die neu angefertigten Kleider so hergestellt seien, „wie sie in den damaligen Zeiten üblich waren.“ Das historische Kostüm wurde aber in jener Zeit nur bei sogenannten Ritter-

stücken angewendet, außerdem auch bei Schauspielen, die eine ganz eigenartige nationale Tracht, wie z. B. die türkische, erforderten. Denn bekanntlich wurde noch einige Jahre später Hamlet in dem Zopfkostüm des 18. Jahrhunderts gegeben. — Im „Götz von Berlichingen“ spielte Brückner den Götz, Mad. Starcke die Elisabeth, Mad. Spengler die Adelheid, Hencke den Weislingen u. s. w. Der Anfang der Vorstellung war 5 Uhr, die Preise der Plätze waren: im 1. Rang und Parquet 16 Groschen, im 2. Rang 12 Groschen; Amphitheater und Gallerie 8 und 4 Groschen.

Von neuen Schauspielen, welche sonst noch unter Koch's Direktion (1771—1774) gegeben wurden, mögen hier genannt sein: Cronegk's Codrus, F. Chr. Weiße's Richard III. und Romeo und Julie (beide ganz unabhängig von Shakespeare), Lessing's Philotas, Goethe's Clavigo, Diderot's Hausvater und einige aus dem Englischen übersetzte Dramen: Otway's „Gerettetes Venedig“, Lillo's „Kaufmann von London“, Moore's „Spieler“; außerdem aber eine ganz enorme Zahl von Lustspielen. Das Verzeichniß vom Jahre 1771 führt deren allein 74 an, und wenn auch viele darunter waren, die schon unter der früheren Direktion aufgeführt und jetzt nur neu einstudirt wurden, so bleibt die Zahl der neuen Stücke immer noch außerordentlich. Unter der Menge von Lustspielen der neueren Franzosen kamen in den vier Jahren zur Aufführung: neun Lustspiele von Destouches, vier von Le Grand, drei von La Chaussée und einzelne von Regnard, Favart, Sedaine u. s. w.; ferner zehn Goldoni'sche Komödien und sehr viele Stücke von dem Wiener Schauspieldichter Stephanie dem Jüngern, von Weiße, Brandes u. A.

Nach dem Tode Koch's († 3. Januar 1775) kehrte Döbbelin, der unterdessen allenthalben in Deutschland gespielt hatte, nach Berlin zurück und ihm wurde nunmehr das Komödienhaus in der Behrenstraße überwiesen. In seinem Privilegium wurde ihm u. A. die Verpflichtung auferlegt, „die besten Acteurs“ der Koch'schen Truppe aufs neue zu engagiren. Sehr beachtenswerth ist außerdem in dem Privilegium ein Artikel, worin ihm


CARL THEOPHILUS DOEBBELIN

— „um desto eher zu bestehen und eine gute Gesellschaft unterhalten zu können“ — aufs strengste zur Pflicht gemacht wird, keinerlei Freibillets, weder an obrigkeitliche Personen noch an Partikuliers, zu geben; wogegen ihm unverwehrt sein sollte, „denjenigen Gelehrten, deren Einsichten und Rath er sich zur Verbesserung seines Theaters zu bedienen gemeint, den freien Zutritt zu gestatten.“ Von der Koch'schen Truppe gingen Brückner und Hencke mit ihren Frauen, die Familien Huber und Withöft und noch einzelne Andere zu ihm über. Von den neu Engagirten ist vor Allem Unzelmann zu nennen, der spätere ausgezeichnete Komiker, welcher aber damals noch Liebhaberrollen spielte.

Bis zu dem Zeitpunkt, da der Hof das Theater in seinen Schutz nahm, können wir von den zehn Jahren der Döbbelinschen Direktion hier nur eine gedrängte Uebersicht mit Hervorhebung der wichtigsten Momente aus dieser Periode geben. Schon im April 1775 wurde das erste Shakespeare'sche Stück aufgeführt. Es war nicht Hamlet, sondern: „Othello, Statthalter in Cypern“ oder „Der Mohr zu Venedig.“ Die Uebersetzung und Bearbeitung, welche Döbbelin benutzte, rührt von Chr. H. Schmid her und war schon mehrere Jahre früher im Druck erschienen. Schmid hatte nun zwar den Mohren thatsächlich weiß gewaschen, indem er ihn nur als einen „Venezianer von geringer Herkunft“ bezeichnet; und obwohl Döbbelin dem Stück den zweiten Titel „Der Mohr von Venedig“ wieder beigefügt hatte, der in Schmid's Bearbeitung natürlich fehlt, so stimmt dennoch das Schmid'sche Personenverzeichniß mit dem des Theaterzettels (vom 29. April 1775) genau überein. Döbbelin selbst spielte den Othello, Mad. Döbbelin Desdemona, Mlle. Döbbelin Emilia und ein Herr Thering den Jago. Die Tragödie hatte übrigens keinen sonderlichen Erfolg und die eigentliche Shakespeare-Epoche in Deutschland begann ein paar Jahre später mit „Hamlet.“ In Berlin fand die erste und im vollsten Sinne epochemachende Aufführung des Hamlet im Dezember 1777 unter Mitwirkung des Schauspielers Brockmann statt, welcher schon zuvor in Hamburg unter Schröder

und in dessen sehr freier Bearbeitung der Tragödie mit dieser Rolle sich einen großen Ruf erworben hatte. In Berlin machte er damit eine so ungeheuere Sensation, daß es bei dieser Gelegenheit zum ersten Male vorkam, daß ein Schauspieler vom Publikum zum Schlusse hervorgerufen wurde. Das geschah aber erst, als Brockmann mit der zwölften Vorstellung des Hamlet Abschied nahm und das Publikum den Künstler vor seinem Scheiden noch einmal sehen wollte.*) In dieser Berliner Aufführung des „Hamlet" spielte Brückner den König, Döbbelin den Geist des alten Hamlet, Hencke den Polonius, Döbbelin's begabte Tochter die Ophelia und Unzelmann den Laertes. Daß bei diesen, die Berliner Gesellschaft wahrhaft aufregenden Hamlet-Aufführungen mehr von Brockmann als von Shakespeare gesprochen wurde, ist ja dadurch erklärlich, daß der Schauspieler mit seiner Persönlichkeit dem Publikum näher steht, als der Dichter. Aber es ist darum doch ganz unzweifelhaft, daß — ganz abgesehen von der ungeheueren Gewalt, welche die Tragödie selbst übte — vor Allem auch der Umstand ins Gewicht fiel, daß mit der Einführung Shakespeare's der Schauspielkunst in Deutschland ganz neue Aufgaben gestellt, und daß durch Shakespeare ganz neue, bis dahin ungeahnte Wirkungen erreicht wurden. Wir können deshalb von der Einführung Shakespeare's in Deutschland auch eine neue Epoche unserer Schauspielkunst datiren.

Auch das folgende Jahr gehörte im Bereich der Tragödie noch vorzugsweise Shakespeare an. Im Herbst 1778 kam

---

*) Das Nähere über die hier erwähnten und noch zu erwähnenden Shakespeare-Aufführungen findet man in meiner „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland". (1870). — Es sei hierbei als Kuriosum bemerkt, daß E. Brachvogel in seiner Geschichte des Berliner Theaters sagt: Es sei nicht ersichtlich, welche Uebersetzung bei dieser Hamlet-Aufführung benutzt worden sei. Nachweislich hat aber Brockmann nur in der Schröder'schen Bearbeitung (nach Wielands Uebersetzung und mit Benutzung der Wiener Bearbeitung von Heufeld) gespielt, und fast allen Ausgaben der Schröder'schen Bearbeitung ist sogar das Bildniß Brockmann's beigefügt! —

Macbeth (in einer Bearbeitung von Wernicke) und Lear (in Schröder's Bearbeitung) zur erstmaligen Aufführung. Beide Tragödien konnten aber damals noch keinen bedeutenden Eindruck machen, da der brave Döbbelin, dessen tragische Kraft dafür auch nicht im mindesten ausreichte, in beiden Stücken die Hauptrolle spielte. Aber im Dezember des Jahres kam der große Schröder selbst nach Berlin und gab eine Reihe Gastrollen, darunter Lear und Hamlet. Bezüglich des letzteren hatte Brockmann beim größeren Publikum den Vortheil des ersten Eindrucks für sich voraus; aber nach den eingehenden Berichten der damaligen Kritik ist es kaum zweifelhaft, daß Schröder's Leistung die bedeutendere war.

Unter den anderen Stücken, welche bei diesem Gastspiele Schröder's zur Aufführung kamen, war auch „Der Hofmeister" des genialisch-wunderlichen Lenz. Schon in Hamburg hatte Schröder die seltsame Schöpfung dieses krankhaften Genies durch eine Umarbeitung für die Bühne möglich zu machen gesucht, aber mit ebenso wenig Erfolg wie er jetzt in Berlin damit hatte. Während es sonst üblich war, daß bei besonders ansprechenden Vorstellungen das Publikum am Schlusse die Wiederholung für den folgenden Tag laut verlangte, wurde umgekehrt bei dem Lenz'schen Stücke gegen eine Wiederholung ausdrücklich protestirt. — Im folgenden Jahre kam als Gast auch Reinecke, der gefeiertste Schauspieler der Bondini'schen Gesellschaft, welche in Leipzig, Dresden und Prag spielte, nach Berlin. Natürlich trat nun auch Reinecke als Hamlet auf, außerdem als Tellheim und als Herzog in „Julius von Tarent," dem einzigen Drama von Leisewitz, welches übrigens schon 1776 hier zur Aufführung gekommen war. Nach Reinecke kam Schröder bei seiner Rückkehr von Wien zum zweiten Male nach Berlin und spielte jetzt als neue Rolle den Falstaff in Heinrich IV. Schröder hatte beide Theile zu einem Stück zusammengezogen, aber er drang mit diesem Schauspiel nicht sogleich durch. Dieser größte Theaterdirektor, den Deutschland je gehabt, wollte aber sein Publikum erziehen, und er hatte deshalb schon in Hamburg am Schlusse der ersten Aufführung dem kühl gebliebenen Publikum

erklärt: In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeare's immer besser verstanden werden würde, solle es am nächsten Tage wiederholt werden.

Derartige persönliche Ankündigungen von der Bühne herab waren in damaliger Zeit allgemein üblich. Unser Döbbelin hatte aber noch ganz besonders die Neigung, bei jeder sich bietenden Gelegenheit zum Publikum zu sprechen. Er betrachtete sich dabei als Vater einer Familie: seiner Schauspieler, und wurde nicht müde, deren Leistungen, vor Allem aber sich selbst dem Wohlwollen seiner Gönner d. h. des Publikums zu empfehlen und demselben seine Sorgen, Bemühungen und Hoffnungen zu vertrauen. In diesen Prologen und andern Ansprachen war neben dem Ausdruck tiefster Devotion auch stets eine übertriebene theatralisch-affektirte Sentimentalität der Grundton. Auch Ramler in seinen überaus zahlreichen Prologen, die er bei den verschiedenen festlichen Gelegenheiten verfertigte, fügte sich — der Sitte der Zeit gemäß — diesem Tone. Prosaischer und komödiantenhafter fielen natürlich diese Ansprachen aus, wenn Döbbelin selbst sie verfaßte. Auch ergriff er den unbedeutendsten Anlaß, um die Gunst des Publikums sich zu bemühen. Schon das erste halbe Jahrzehnt seiner Direktionsführung schien ihm eine passende Gelegenheit dazu, und er feierte dies Ereigniß durch eine von Plümicke verfaßte und von Mlle. Döbbelin gesprochene Rede in Versen, welche von Dankes- und Freudenthränen überfließt, die denn auch Mlle. Döbbelin in Gestalt von Rosen ins Publikum streute.

Der wahrhafte Humor, welcher in den tragikomischen Gegensätzen liegt, die gerade das Theaterleben in sich schließt: ein oft höchst kümmerliches Dasein neben dem glänzenden Schein, die dürftigste Prosa des wirklichen Lebens neben den höchsten Idealen einer poetischen Welt, — dieser Humor kam in jener Zeit viel stärker zur Erscheinung, als es heute bei den angeseheneren Theatern der Fall ist. Ich kann mir nicht versagen, zur Charakteristik eben dieser Seite des Theaters eine kleine Episode mitzutheilen, welche ich in dem „Theater-Journal für das Jahr 1782" finde. Ein mit seiner Frau bei Döbbelin engagirter

Schauspieler Namens Schüler fühlte sich beleidigt durch einen Angriff, den seine Frau in einer anderen kritischen Schrift, „Gallerie der teutschen Schauspieler und Schauspielerinnen“ erfahren hatte. Der Verfasser der „Gallerie“ ꝛc., sagt Herr Schüler in seiner Erklärung, „hat sich erlaubt, von meiner Frau zu sagen, sie komme öfters schmutzig aufs Theater. Eine eigene Theatergarderobe kann ich meiner Frau so wenig halten, als ein anderer Schauspieler; sie muß sich auf dem Theater kleiden, wie die Garderobe des Prinzipals es erlaubt. Aber an Reinlichkeit hat sie es nie fehlen lassen, und also fordere ich den Verfasser der obenerwähnten Schrift hiermit auf, diese Beschuldigung zu beweisen; oder er mag es mir nicht übel nehmen, wenn ich sage: er habe gelogen! Carl Schüler.“ *)

Diese nicht minder rührende wie komische Erklärung liefert u. A. auch einen Beitrag zur Beurtheilung der niedrigen gesellschaftlichen Stellung, welche die Schauspieler damals noch einnahmen. Wegen ihrer täglichen Abhängigkeit von dem Urtheil oder der Laune des Publikums sah man die Schauspieler als eine Menschenklasse an, die sich eben Alles gefallen lassen müsse, und in den kritischen Berichten jener Zeit können wir bei Erwähnung von Schauspielern erstaunlich häufig das fatale Wort „ausgepfiffen“ lesen. Kein Wunder, daß auch der Schauspieler oft zur Nothwehr griff und von der Bühne herab in ebenso rücksichtsloser Weise sich vertheidigte. Döbbelin aber, der Alles that, um sich die Gunst des Publikums zu erhalten, hatte einmal einen Schauspieler, der gegen das Publikum, das ihm sein Mißfallen zu erkennen gab, in sehr drastischer Weise (mit einer unanständigen Pantomime) demonstrirte, von der Bühne entfernt und entlassen.

Die Gagen der Mitglieder wurden wöchentlich gezahlt, und sie waren natürlich im Vergleich zur heutigen Zeit gering. Im Jahre 1780 bestand das Döbbelin'sche Personal aus 27 Mitgliedern, für Schauspiel, Oper und Ballet. Diese be-

*) Schüler, ein übrigens geachteter Schauspieler, war der Vater der später so berühmt gewordenen Hendel-Schütz.

zogen zusammen wöchentlich 344 Thaler. Außerdem wurden 16 Orchestermitglieder beschäftigt und 10 Theaterarbeiter. Dazu kamen die Kosten für Beleuchtung, Garderobe, Druckerei, Dekorationen u. s. w., so daß die Gesammtkosten des Theaters auf wöchentlich 664 Thaler berechnet wurden. Der Direktor brauchte sonach eine Tageseinnahme von durchschnittlich 100 Thalern. Sie mußte aber entschieden größer sein, wenn man noch andere außergewöhnliche Ausgaben in Anschlag bringt. Ueber Autorenhonorare erhalten wir erst in etwas späterer Zeit, als das Theater „königlich" geworden war, bestimmtere Angaben. Daß aber gerade Döbbelin auch hierin sehr korrekt verfuhr, erfahren wir aus den Zeugnissen dramatischer Autoren selbst.*)

Die meisten engagirten Mitglieder waren übrigens — damals und auch noch viel später — ebenso für die Oper, wie für das Schauspiel verpflichtet. Die italienische Oper bestand in dem Königlichen Opernhause neben der Oper im deutschen Theater fort, was auch noch lange Zeit nach der Organisation des Königlichen Theaters so blieb. Von den Opern und Operetten des deutschen Theaters mögen aus dieser Periode, bis 1786, hier nur einige der erfolgreichsten genannt sein. Gleich nach den „verwandelten Weibern" erschienen die Hiller'schen Operetten „Lottchen am Hofe", „Die Jagd", „Die Liebe auf dem Lande" u. a. m. Nächstdem erschienen von Benda die einaktige Oper „Ariadne auf Naxos" und „Medea"; ferner von demselben: „Der Jahrmarkt" und „Romeo und Julie", letztere nach dem Texte des fürs Theater ungemein thätigen Geh. Sekretär Gotter in Gotha. Außerdem wurden sehr zahlreiche französische und italienische Opern gegeben, von Gretry, Monsigny, Paësiello, Salieri und Piccini. Bemerkenswerth ist, daß der Text zu Mozart's „Belmonte und Constanze"

*) So sagt Großmann in dem Vorwort zu seinem Lustspiel „Nicht mehr als sechs Schüsseln", welches er, nachdem es sehr beliebt geworden war, drucken ließ: „Ich habe ohnehin viel Unglück mit dem Stück. Niemand als Döbbelin in Berlin hat es sich auf eine edle und ehrliche Art verschafft; andere wußten es durch einen kleinen Seitensprung vom siebenten Gebot zu bekommen."

(von Bretzner) schon 1781 mit Musik von André gegeben wurde. André erscheint um diese Zeit überhaupt sehr häufig auf dem Repertoir, u. a. auch mit einer Komposition des Goethe'schen Singspiels „Erwin und Elmira". Auf dem Theaterzettel von 1775 wird es mit folgender Empfehlung angekündigt: „Der durch seinen Götz von Berlichingen und Clavigo für die deutsche Schauspielkunst berühmt gewordene Hr. D. Göthe hat sich mit vielem Glücke an eine neue Gattung von Schauspielen gewagt, und in dem heutigen Stücke eine neue Bahn gebrochen, die Herzen zu bezaubern."

Das Jahr 1781 gab auch wieder Veranlassung zu einer besonderen theatralischen Feier, die aber diesmal einen ernsten und schmerzvollen Anlaß hatte: Lessing war in Braunschweig gestorben und Döbbelin veranstaltete zu Ehren seines Gedächtnisses eine würdige Feier. Die Vossische Zeitung vom 20. Februar hatte die erste Nachricht vom Tode Lessing's gebracht, die sie mit den Worten schloß:

> „Schande wäre es für Deutschland, wenn es bei dem unersetzlichen Verlust eines so großen Mannes nicht wenigstens eben den Schmerz öffentlich zu erkennen gäbe, den das dankbare Frankreich bei dem Verlust eines Mannes äußerte, der nur Voltaire war."

Schon am 24. Februar zeigte Döbbelin als Gedächtnißfeier die Aufführung von Emilia Galotti an, mit dem Hinzufügen:

> „Die allgemeine Betrübniß eines jeden Deutschen, der die Verdienste eines Lessing kannte, der mit Recht der Stolz unserer Nation war, hat sich unseres ganzen Gefühls bemächtigt. Seine Urne verdient, daß man ihr, so viel der Raum unserer Bühne erlaubt, auch heute die letzten Ehrenbezeugungen, die aus der Fülle trauriger Herzen fließen, weise. In dieser Absicht, die uns zur Pflicht geworden, wird heute Mademoiselle Döbbelin, nach vorhergegangener Trauermusik, eine feierliche Rede vor dem Stück unseres unsterblichen Lessing's halten."

Zu dem Prolog, den diesmal J. J. Engel verfaßt hatte, war die Bühne schwarz ausgeschlagen, und um das auf einer

Art Katafalk angebrachte Bildniß des Verstorbenen waren sämmtliche Mitglieder des Theaters gruppirt, alle in tiefer Trauerkleidung. . Auch in dem Trauerspiel selbst gingen die Darsteller der Hauptrollen schwarz gekleidet.*)

Die harmlose Eitelkeit Döbbelin's, als der verständnißvolle Verbündete Lessing's zu gelten, blieb ihm auch nach dem Tode des großen Mannes. Zwei Jahre nach der eben erwähnten Todtenfeier hatte aber Döbbelin etwas ermöglicht, woran Lessing selbst am wenigsten glauben konnte. Während Lessing meinte, daß vielleicht erst nach hundert Jahren eine Stadt es wagen würde, den „Nathan" auf die Bühne zu bringen, hatte Döbbelin dies Wagniß schon vier Jahre nach dem Erscheinen des dramatischen Gedichtes unternommen. Das außerordentliche Ereigniß — die Aufführung des Nathan am 14. April 1783 — machte aber keine Sensation. Döbbelin selbst spielte den Nathan, Brückner den Saladin, Mlle. Döbbelin die Recha, Mad. Mecour die Daja, Mad. Böheim Sittah, Herr Böheim den Tempelherrn, Langerhans den Derwisch u. s. w. Döbbelin hatte mit der sorgfältigst vorbereiteten Aufführung die Anerkennung der

*) In dem Bericht (Vossische Zeitung vom 27. Februar) über die Vorstellung selbst heißt es: „Sobald man an diesem feierlichen Abend den Vorhang aufgezogen hatte, war es für die überaus zahlreichen Zuschauer ein unvermutheter beweglicher Anblick, das Theater in ein mit vielem Geschmack ausgeziertes castrum doloris verwandelt zu sehen, in dessen Mitte sich das Grabmal nebst dem Bildnisse des Dichters zeigte, und wobei sich die sämmtlichen Schauspieler und Schauspielerinnen in Trauerkleidern auf beiden Seiten in Ordnung aufgestellt hatten. Keiner von ihnen spielte eine gelernte Rolle; alle drückten in ihren traurigen Mienen das wahre Gefühl ihrer Herzen aus. Eine Trauermusik nach der vortrefflichen Georg Bendaischen Komposition unterbrach mit sanften Tönen die feierliche Stille, worauf Mademoiselle Döbbelin vortrat, und eine poetische Rede so unnachahmlich schön deklamirte, daß der bis zu Thränen gerührten Rednerin von vielen der anwesenden Schönen und selbst von männlichen Augen theilnehmende Thränen zurückgeweint wurden . . . ."

Gebildeten erworben, weiter aber nichts. Das litterarische Interesse hatte der ersten Aufführung wohl ein zahlreiches und andächtiges Publikum zugeführt. Aber für die größere Menge war doch der dramatische Gehalt der Dichtung ein zu geringer, und für die große Tendenz konnte nur eine verständnißvolle und also kleine Gemeinde gefunden werden. Schon bei der dritten Vorstellung blieb das Publikum fast gänzlich aus. So berichtet mit Bedauern die „Litteratur- und Theaterzeitung" vom 3. Mai 1783*) und fügt die Bemerkung hinzu: „Die Judenschaft, auf die man bei diesem Stücke sehr rechnen konnte, war, wie sie sich selbst verlauten ließ, zu bescheiden, eine Apologie anzuhören, die freilich nicht für die heutigen Juden geschrieben war, und so fanden sich nur sehr wenige, denen Nathan behagen wollte."

In demselben Jahre begannen aber die Aufführungen Schiller'scher Dramen auf der Berliner Bühne: 1783 (1. Januar) erschienen „Die Räuber", 1784 (8. März) „Die Verschwörung des Fiesco" und am 22. November desselben Jahres „Kabale und Liebe". Bei den genialen Extravaganzen in diesen Schiller'schen Jugenddramen ist es natürlich, daß die Eindrücke — sowohl beim Publikum wie bei der Kritik — sehr ungleiche waren.**) Die Stücke erregten Sensation, aber in das Staunen

---

*) Ich kann mich hier nur auf die oben citirte Litteratur- und Theaterzeitung beziehen, da die beiden politischen Blätter, die Vossische und Spener'sche Zeitung überhaupt noch keine Berichte übers Theater brachten. Auch die Anzeigen der täglichen Vorstellungen wurden nur in der Vossischen Zeitung veröffentlicht. Beide Zeitungen erschienen damals nur dreimal in der Woche.

**) Bemerkenswerth ist besonders das Urtheil, welches die „Berlinische (Vossische) Zeitung" vom 21. Juni 1784 über „Kabale und Liebe" brachte, aber nicht über die Aufführung, sondern über das gedruckte Buch. Der in dieser nur kurzen Anzeige herrschende Ton tiefster Mißachtung und Entrüstung hatte doch so viel Widerspruch erregt, daß der Verfasser ein paar Monate später eine zweite, mit M. unterzeichnete lange Besprechung brachte, um sein Urtheil, über welches man „hin und wieder unzufrieden" gewesen sei, näher

über das ganz Ungewöhnliche und Hinreißende mischen sich auch widerstrebende und peinliche Empfindungen. Wir mögen jetzt lächeln über manche Urtheile, welche ein Dichter wie Schiller in seinen Erstlingswerken erfuhr, und einzelne dieser Urtheile (wie das unten mitgetheilte) waren in der That absurd. Im Allgemeinen müssen wir aber bedenken, daß **wir** diese Werke, in denen die schon ausklingende Sturm- und Drangzeit unserer Genie-Periode noch einmal mit äußerster Heftigkeit sich austobte, heute als Erscheinungen hinnehmen, mit denen wir von frühester Jugend auf bekannt geworden und aufgewachsen sind, während sie in jener Zeit, in der man ja auch Shakespeare nur in Umarbeitungen und Abschwächungen seiner tragischen Gewalt auf die Bühne zu bringen wagte, die Gemüther ganz unvorbereitet trafen. So hatte man in Berlin auch „Die Räuber“ noch nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, auch nicht einmal in der Mannheimer Bearbeitung des Dichters zu geben gewagt, sondern in einer besonderen Bearbeitung des Schauspieldichters K. M. **Plümicke**, welcher einige Zeit auch als unbedeutender Schauspieler bei Döbbelin engagirt war. Plümicke hatte nach den Räubern auch Schillers „Fiesco“ für die Berliner Bühne bearbeitet und beide Stücke wurden anfänglich viel mehr bewundert, als das bürgerliche Trauerspiel „Kabale und Liebe“. Alle drei Stücke machten aber durch ihre dramatische Gewalt so mächtigen Eindruck, daß sie auch in den folgenden Jahren dauernd auf dem Repertoir blieben. In den Räubern spielte Herr Czechtizky den Franz, den Karl anfänglich Herr Scholz, der aber bald das Berliner Theater wieder verließ, um einem Größeren Platz

zu begründen. Das thut er, indem er auf vier Spalten Auszüge aus dem Dialog selbst bringt und dann schließt: „Nun sei es aber genug; ich wasche meine Hände von diesem Schiller'schen Schmutze“ ꝛc. Gegen dies brutale Urtheil des Herrn M. (es war der Rektor Moritz am Gymnasium zum Grauen Kloster) brachten die „Ephemeriden“ (1. Bd. 1785) eine energische Entgegnung, in welcher es heißt: „Hoher Dichtergenius flammt aus der kleinsten Scene in Schillers Arbeiten hervor“, wenn auch die „üppigen Auswüchse, die man darin bemerkt, ausgerottet zu werden verdienen.“

zu machen, dem Größten, den das Berliner Theater überhaupt gehabt hat. Es war dies der geniale Fleck, welcher 1783 von Hamburg nach Berlin gekommen war, und der im zweiten Jahre den Fiesco spielte, dann den Ferdinand in „Kabale und Liebe“ und auch den Karl Moor. Wir werden auf diesen großen Künstler in der Folge eingehender zu sprechen kommen. Schon mit Beginn der achtziger Jahre war auf dem Gebiete des Lustspiels ein Stück erschienen, welches damals auf allen deutschen Theatern einen ganz ungewöhnlichen Erfolg hatte: Großmann's „Nicht mehr als sechs Schüsseln“, welches hier noch viele Jahre eines der beliebtesten Repertoir-Stücke blieb. Fast gleichzeitig kam aber noch ein ungleich werthvolleres Lustspiel der englischen Litteratur in Berlin zur Aufführung: Sheridan's „Lästerschule“, aber noch nicht in der Schröder'schen Bearbeitung, sondern in einer nur gekürzten Uebersetzung von Leonhardi.

Es sei hier auch gleich noch eines anderen aus der Fremde zu uns gekommenen und überaus beifällig aufgenommenen Stückes gedacht: der „Hochzeit des Figaro“ von Beaumarchais. Die geistreiche Komödie, welche 1785 — mit Fleck als Figaro — zur Aufführung kam, gefiel so sehr, daß sie innerhalb eines Jahres achtundzwanzig mal gegeben wurde.

Neben Fleck, welcher Alle überragte, standen jetzt in dem Döbbelin'schen Personal von nennenswerthen Mitgliedern nur noch Brückner, Langerhans und Reinwald; unter den Frauen nächst Mlle. Döbbelin Mad. Reinecke, Mad. Brückner und Mad. Baranius, letztere allerdings mehr wegen ihrer schönen Persönlichkeit als wegen ihres mäßigen Talentes gepriesen. Außer diesen Genannten waren 1785 noch im Engagement: Baranius, Schüler, Löwe, Diestel und die Frauen Langerhans und Schüler. Döbbelin selbst, so unbestreitbar auch seine Verdienste um das Berliner Theater waren, hat eigentlich nie als guter Schauspieler gegolten, sondern nur als ein manierirter Komödiant, im Tragischen voll Bombast und Uebertreibungen, und im bürgerlichen Schauspiel voll affektirter Sentimentalität. Der Vorwurf zu großer Weinerlichkeit wurde häufig auch seiner hochbegabten Tochter Caroline Maximiliane gemacht, die aber

doch ziemlich übereinstimmend als ein großes Talent gepriesen wurde. Ihre Gesichtsbildung war, nach den uns überlieferten Bildnissen, nicht schön zu nennen; besonders mußte man an ihrer Nase bedauern, daß sie allzu sehr nach dem Muster ihres braven Vaters gerathen war. Aber der seelenvolle Ausdruck ihres Auges und ihr lebhaftes Temperament entschädigten dafür reichlich. Ihr Temperament und ihr leicht entzündbares Herz, so werthvoll diese Gaben ihrer Künstlerschaft waren, hatten aber für ihr Leben sich auch als gefahrvoll erwiesen, und die zu sichtbaren Folgen ihres warmen Blutes hatten ihr einmal eine sehr rohe Demonstration von Seiten des Publikums zugezogen. In ihrer Entrüstung darüber hatte sie den Entschluß gefaßt, in Berlin nicht wieder die Bühne zu betreten. Aber nach ihrem erfolgten Abgange nahm sich der bessere Theil des Publikums gegen die ihr widerfahrene Kränkung aufs lebhafteste an und verlangte so nachdrücklich ihr Wiederauftreten, daß sie den ihr schmeichelhaften Aufforderungen nachgab. F. W. Gubitz in seinen „Erlebnissen" berichtet, die Döbbelin habe in ihren späteren Jahren die hier angedeutete Geschichte des Theaterskandals so erzählt: Als ein intimes und vieljähriges Verhältniß zum zweiten Male Folgen hatte, habe das Publikum bei ihrem Erscheinen großen Lärm gemacht, so daß sie genöthigt worden sei, von der Bühne wieder abzutreten. Danach sei auf fortgesetztes Rufen Direktor Döbbelin erschienen und habe etwas erregt, aber mit seinem gewöhnlichen Pathos begonnen: „Geschätztes, gnädiges Publikum! Tugend kann straucheln, —" worauf ihm aus dem Publikum zugerufen wurde: „Aber nicht zweimal!"*) —

*) Diese Darstellung stimmt so ziemlich zu dem Bericht, welchen eine in jenem Jahre erschienene Schmähschrift darüber giebt, indem sie die ganzen Vorgänge nach China verlegt. Die Schrift ist aber gegen jenen Theil des Publikums gerichtet, welcher das Wiederauftreten der Döbbelin verlangt hatte. Nach der sehr hämischen Darstellung der Angelegenheit selbst, wobei Döbbelin selbst als Kaiser von China, seine Tochter als Prinzessin u. s. w. figuriren, heißt es: Der Kaiser von China habe sich seiner Tochter gegenüber

In einer 1786 erschienenen Schrift: „Nachricht vom jetzigen Zustande des Berliner Theaters“, worin das damalige Personal sehr scharf kritisirt wird, bezeichnet der Verfasser Dlle. Döbbelin als „die interessanteste Person unter den hiesigen Schauspielerinnen, was auch Neid, Dummheit und affektirte Prüderie gegen diese Künstlerin sagen mag.“ Nach eingehender Beurtheilung ihrer Spielweise heißt es: „Eine noch delikatere Behandelung verdient Dlle. Döbbelin in Rücksicht ihres Charakters. Ich gestehe, Schauspielerinnen sollten um so ängstlicher um ihren guten Ruf bedacht sein, je mehr die Augen des ganzen Publikums auf sie gerichtet sind; aber warum macht man sie so selten vor dem Falle, und immer nur so unbarmherzig nach dem Falle aufmerksam?“ — Uebrigens wurde das Wiedererscheinen der Döbbelin vom Publikum mit großem Jubel begrüßt, und sie ist seitdem, auch als sie später in das ältere Fach übergegangen war, ein Liebling des Berliner Publikums geblieben. Bis zu jener Zeit, die uns jetzt noch beschäftigt, hatte sie von klassischen Rollen gespielt: In Emilia Galotti sowohl die Emilia wie die Orsina, ferner Ophelia und Cordelia, Leonore im Fiesco, Amalie und Lady Macbeth.

Ehe Fleck nach Berlin gekommen war, konnte das Döbbelin'sche Personal für das Drama höherer Gattung, namentlich für Shakespeare und für Lessing, durchaus nicht genügen, und stand gegen die Theater anderer großer Städte, vor Allem gegen Hamburg, weit zurück. Entrüstet, wenn auch wohl mit einiger Uebertreibung, spricht sich der Verfasser der „Nachricht vom jetzigen Zustande des Berliner Theaters“ über die erbärmliche Darstellung von „Emilia Galotti, dieses Lieblingsstück unserer Nation“, aus. Freilich, meint er dann, „sah man Fleck den Odoardo, Mlle. Döbbelin die Orsina, und die vortreffliche

---

mit einigen Deklamationen aus den beliebtesten chinesischen Trauerspielen begnügt und habe, nachdem seine Tochter wieder „am Hofe“ erschienen sei und Abbitte geleistet habe, sehr pathetisch deklarirt, „daß auch die Tugend selbst fürs Straucheln nicht sicher sei.“


DEMOISELLE DOEBBELIN
als Ariadne

Witthöft die Emilia spielen, so übersah man es, „daß neben ihnen ein Marinelli die Backen blies, eine Claudia das Trommelfell erschütterte, oder Hettore Gonzaga ein so plumpes Air annahm, als wollte er gleich dem alten heidnischen Gott Jupiter sich seiner Emilia zu Gefallen in ein Stück Rindvieh verwandeln."

Im bürgerlichen Lustspiel befriedigte das Personal viel mehr. In den letzten Jahren hatten neben den französischen und englischen Komödiendichtern, die letzteren besonders durch Schröders Bearbeitungen glücklich eingeführt, auch besonders zwei deutsche Lustspieldichter sehr große Erfolge aufzuweisen: Bretzner und Jünger. Von ihren zahlreichen Lustspielen waren besonders Jünger's „Strich durch die Rechnung" (1785) und Bretzner's Lustspiel „Das Räuschchen" (1786) für lange Zeit beliebte Repertoir-Stücke geblieben. Nächst ihnen waren Dyk und Gotter (letzterer fast nur in Bearbeitungen fremder Stoffe) fleißige Autoren. Auch vom Grafen Fr. Aloys v. Brühl (einem Onkel des späteren Intendanten) kamen mehrere Stücke zur Aufführung, von denen ein Schauspiel „Der Bürgermeister" und ein Lustspiel „Die Brandschatzung" häufige Wiederholungen erfuhren. Von Shakespeare'schen Lustspielen kamen zwei in völligen Umgestaltungen auf die Bühne: Die Widerspänstige, unter dem Titel „Gaßner der Zweite" von Schink, und Die lustigen Weiber unter dem Titel „Gideon von Tromberg" (Falstaff) von Brömel. (Vergl. meine „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland, Seite 267 und Seite 277.) Auffallend ist, daß schon in dieser Zeit die Lustspiele des Dänen Holberg als veraltet angesehen wurden. Im März 1786 wurde „Der politische Kannegießer" als Fastnachtsposse wieder aufgeführt, und die „Ephemeriden" berichten darüber: „Verschiedene im Publikum nahmen es übel, daß man ihnen zutraue, an Holberg'schen Sachen noch Geschmack zu finden, und gaben ihren Unwillen laut zu erkennen."

Im Spätsommer des Jahres 1786 unterbrach ein großes und schmerzliches Ereigniß plötzlich die Vorstellungen des Döbbelin'schen Theaters auf längere Zeit: Am 17. August war der

König **Friedrich der Große gestorben**. Wegen der allgemeinen Landestrauer blieb die Bühne von jenem Tage an bis Ende September, also 45 Tage lang, geschlossen. Der harte Schlag, den hierdurch das Theaterunternehmen erlitt, wurde aber bald gemildert durch die großherzige Entschließung des Königs Friedrich Wilhelm's II. — Während Friedrich der Große fortdauernd eine große Geringschätzung für das deutsche Schauspiel an den Tag legte, hatte sein Nachfolger dem deutschen Theater seine Fürsorge zugewandt und beschlossen, auch durch materielle Unterstützung dem bereits wankenden Institute aufzuhelfen, dasselbe zu fördern und zu heben. Die „Berlinische (Vossische) Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen" brachte in der Nummer vom 12. September jenes Jahres die folgende Nachricht:

> „Se. Königliche Majestät haben dem general-privilegirten Direktor der deutschen Bühne, Herrn Döbbelin, das ehemalige französische, von nun an Nationaltheater, mit allen den darin befindlichen Dekorationen und Maschinen, auch der dabei vorhandenen Garderobe, nebst 5000 Thlr. jährlichen Gehalts, außer der öffentlichen Einnahme, allergnädigst zu ertheilen geruht, auch ihm erlaubt, die Komparsenkleider bei Stücken, wo solche nöthig, aus dem Königlichen Opernhause zu leihen."

Das Haus also, welches Friedrich der Große ehemals für die französischen Schauspieler hatte errichten lassen, sollte jetzt dem ersten unter Königliche Protektion gestellten deutschen Schauspiel als Wiege dienen. Das also umgewandelte Haus war das erste von den drei Gebäuden, welche im Laufe der Zeiten auf eben demselben Platze — dem Gensdarmenmarkt — den Musen errichtet worden sind.



# Das Königliche National-Theater.

Verschiedene Nachrichten aus dem Jahre 1786, ehe die neue und glückliche Wendung eingetreten war, lassen erkennen, daß die Döbbelin'sche Direktion in den letzten Jahren in pekuniäre Bedrängniß gerathen war. In den „Ephemeriden der Litteratur und des Theaters" von 1785 wird die in der „Charakteristik von Berlin" enthaltene Bemerkung angeführt, daß die wöchentliche Einnahme des Berliner Theaters zu 1000 Thlrn. geschätzt werde, und daß dennoch das Schauspiel ohne höhere Unterstützung sich nicht halten könne. In den „Ephemeriden" wird dagegen eingewendet, daß von einer so hohen Einnahme nicht die Rede sei; der Direktor würde sich glücklich schätzen, wenn er sich einer solchen Einnahme rühmen könne, denn in solchem Falle würde er keines Zuschusses bedürfen, da sein Theater bei viel geringeren Einnahmen schon so lange bestände.

Genug, die Nothwendigkeit, für Berlin ein gutes und materiell gesichertes Theater zu ermöglichen und die Frage einer Subventionirung war schon Gegenstand der öffentlichen Diskussion geworden, und es scheint wirklich, daß Döbbelin nur noch mit Mühe das Theater fortführen konnte; sein Gagenetat war seit 1780 sogar geringer geworden, weil er Einschränkungen machen mußte. Freilich war in letzter Zeit auch durch mehrfache Mißgriffe seinerseits die Unzufriedenheit des Publikums erregt worden und sie kam bei verschiedenen Anlässen zum lauten Ausdruck. Schon in den letzten Jahren hatte er einige der besten und beliebtesten Mitglieder fortgehen lassen, wie das

Ehepaar Böheim und die viel gerühmte Witthöft, und zu Anfang des Jahres 1786 war auch der gleichfalls sehr gern gesehene Langerhans nebst Frau abgegangen. Einige neu engagirte Mitglieder hingegen mißfielen und wurden „ausgepfiffen." Der schlimmste Fall aber trat ein, als Derjenige, der in den letzten Jahren den Glanzpunkt des Schauspiels bildete, als der geniale Fleck in Differenzen mit der Direktion gerathen war. Nach einer im Jahre 1786 erschienenen Schrift „Nachricht vom jetzigen Zustande des Berliner Theaters" hatte der Sohn des Direktors den Anlaß dazu gegeben. Karl Döbbelin der Jüngere war Tänzer, und als er nach mehrjähriger Thätigkeit an anderen Theatern nach Berlin zurückgekehrt war, hatte er unter anderen überflüssigen Dingen als Balletmeister in anmaßender Weise die Forderung gestellt, daß bei seinen Divertissements auch die ersten Künstler mit figuriren sollten. Fleck wollte sich diesem Ansinnen natürlich nicht fügen. Er war ohnedies in seiner Gesundheit angegriffen und hatte sich für einige Zeit aufs Land begeben müssen. Das Berliner Publikum aber, welches seine Differenzen mit der Direktion kannte, wollte sich den einzig wahrhaft großen Künstler, den Berlin bis dahin gehabt hatte, um des Balletmeisters willen nicht rauben lassen. Bei einer Aufführung von Bretzner's „Räuschchen" kam es zu einer lauten Demonstration. Das Publikum rief den Direktor Döbbelin hervor und verlangte von ihm das Wiederauftreten Fleck's. Döbbelin versprach, dies Herrn Fleck, der sich auf dem Lande befinde, (er war in Freienwalde) wissen zu lassen, und gab dann eine Woche später dem Publikum Nachricht von der eingetroffenen Antwort des Künstlers: es sei ihm für jetzt seiner Gesundheit wegen noch nicht möglich, zu spielen, aber er hoffe, dem Publikum sich bald wieder zeigen und seinen Gönnern danken zu können. Döbbelin hatte gegenüber der Haltung des Publikums sich mit Fleck verständigt und dieser blieb Berlin erhalten.

Nach diesem Zwischenfall trat aber die Landestrauer ein, und während dieser Trauerzeit hatte der neue König den ersten Schritt gethan, um dem deutschen Theater aufzuhelfen.

Nach einer nicht authentischen Quelle soll Döbbelin wegen der Theaterangelegenheit eine Audienz beim Könige gehabt haben, und sogar das Gespräch, was er mit dem neuen Herrscher gehabt, ist im Wortlaute mitgetheilt worden. Doch ist wohl eher anzunehmen, daß die beiden Gelehrten, Engel und Ramler, welche schon bisher ein großes Interesse für das Theater bethätigt hatten, auch die Vermittler waren. Die großen Zugeständnisse, welche der König gemacht hatte, wurden allgemein als eine deutsch patriotische That gepriesen, da bisher das deutsche Schauspiel, gegenüber der französischen Komödie und der italienischen Oper, das Aschenbrödel war. Auch die „Ephemeriden" (vom Oktober 1786) sprachen sich bei Wiedereröffnung des Theaters in diesem Sinne aus. Sie schrieben: „Dasjenige Theater, auf welchem ehedem die Produkte unserer Nachbarn die Blicke der Mächtigen und Vornehmen an sich zogen, soll künftighin nicht mehr gallischen, sondern nur deutschen Schauspielern gewidmet sein." — Aber dies ehemalige französische Komödienhaus war fürs erste, bei Wiederbeginn der Vorstellungen, noch nicht zu benutzen, da es zuvor — schon seit 1779 — zu anderen verschiedenen Zwecken verwendet und dadurch für das Theater untauglich geworden war. Es bedurfte einer gründlichen Renovirung, welche einige Monate Zeit in Anspruch nahm. Die Wiedereröffnung des deutschen Theaters geschah also zunächst noch in dem alten Schauspielhause in der Behrenstraße.

Die Zugeständnisse des Königs gingen noch weiter, als anfangs vermeldet worden. Der Zuschuß aus der Königlichen Privatkasse betrug nicht 5000, sondern 6000 Thaler, und abgesehen von der erfolgten Ueberweisung und Instandsetzung des bequemeren Hauses mit den noch vorhandenen Dekorationen und Maschinerien und der gestatteten theilweisen Benutzung der Garderobe des Opernhauses, verfügte der König auch, daß alle nothwendigen neuen Dekorationen auf seine Kosten von dem damals fürs Opernhaus angestellten Dekorationsmaler Verona auch fürs Schauspielhaus gemalt werden sollten.

Die Wiedereröffnung des Theaters in der Behrenstraße geschah am 1. Oktober 1786. Es kam hierbei ein heroisches

Drama von dem Wiener Freiherrn v. Gebler: „Thamos, König von Egypten" zur Aufführung. Dem Stücke voraus ging ein allegorisches Ballet „Das Opfer der Musen", vom Balletmeister Lanz arrangirt. Bis dahin wurde in den Theaterankündigungen die Truppe bezeichnet: „Die von Sr. Majestät dem König von Preußen allergnädigst privilegirte Döbbelin'sche Gesellschaft." Jetzt kündigte Döbbelin seine Gesellschaft als die general-privilegirten königlichen „National-Schauspieler" an: Die erste Ankündigung in der „Berlinischen (Vossischen) Zeitung" lautete:*) „Sonntags (den 1. Oktober) wird von den königlich preußischen allergnädigst general-privilegirten National-Schauspielern zum ersten male aufgeführt: „„Das Opfer der Musen"" ꝛc. . . . „Vorher wird Herr Direktor Döbbelin eine kurze feierliche Rede halten." Und am Schlusse der Ankündigung heißt es: „Wegen Reparatur des königlichen National-Schauspielhauses ist vor jetzt noch der Schauplatz in der Bärenstraße. Der Anfang ist um 5 Uhr."

Von Novitäten kamen im alten Hause (Oktober und November) noch zwei Schröder'sche Stücke zur Aufführung: „Der Vetter in Lissabon" und „Das Blatt hat sich gewendet." Sonst ist aus dieser Zeit des Interimistikums im alten Hause nichts zu melden, außer daß das Berliner Theater eines seiner ältesten und verdienstvollsten Mitglieder — Brückner — durch den Tod verlor. Er war noch nicht fünfzig Jahre alt, hatte aber bereits unter Koch's Direktion hier den Götz von Berlichingen gespielt, und war seit 1774 dauernd bei der Berliner Bühne geblieben. Seine Frau, eine gern gesehene Darstellerin im Fach der Mütterrollen, blieb auch ferner noch im Berliner Engagement.

Endlich waren die Ausbesserungen im französischen Komödienhause vollendet, so daß die Uebersiedelung für den 5. Dezember

*) Ich muß mich hier auf diese Ankündigung in der Zeitung beschränken, da in der reichen Barth'schen Sammlung von Theaterzetteln, welche in Besitz des Königlichen Hoftheaters gelangt sind, einige Jahrgänge, darunter auch dieser, fehlen.

bestimmt werden konnte. Das Haus stand auf dem Gensdarmenmarkte*), auf dem weiten Platz zwischen den beiden Kirchen, welche erst in den letzten Jahren den neuen Schmuck der von Gontard erbauten beiden prächtigen Kuppelthürme erhalten hatten.



Das älteste (französische) Komödienhaus.

Die Langseite des im Jahre 1775 für die französischen Schauspieler erbauten Komödienhauses lag in der Flucht der Jägerstraße und die Façade der Schmalseite war der Markgrafenstraße zugekehrt. In dem Giebelfeld über dem Hauptportal

*) Der offizielle Name des Platzes war damals „Friedrichstädtischer Markt" und ist er so auch auf den Straßenplänen jener Zeit genannt. Aber schon damals war daneben die Bezeichnung Gensdarmenmarkt gebräuchlich, und zwar nach den beiden großen Gensdarmenställen, welche früher die älteren Kirchen umgaben.

stand die Inschrift: „**Ridentur et corriguntur mores.**“ Die Breite des Posceniums in diesem Hause betrug nur 31 Fuß und die Tiefe des Auditoriums 37 Fuß.*) Es hatte sonach für das Schauspiel ganz angemessene Verhältnisse und konnte ungefähr 1200 Zuschauer fassen, also etwa 400 mehr, als das Haus in der Behrenstraße.

Ehe Döbbelin das alte Haus verließ, mußte er natürlich eine Abschiedsrede halten, und er hatte sie diesmal selbst in Versen abgefaßt. Da sie von seiner dichterischen Fähigkeit eine Vorstellung geben, mögen sie hier im Wortlaute (nach den „Ephemeriden“ 1786) mitgetheilt sein:

Lebe wohl! du kleine Hütte,
Die uns dürftges Brod verliehn:
In der ich viel Unglück litte,
Morgen werd' ich von dir ziehn,
Hin zu jenem prächtgen Tempel,
Den uns Preußens Titus gab,
O! sein göttliches Exempel
Trocknet Kummerthränen ab.

Ihr seid Alle seine Kinder,
Nehmt an seiner Gnade Theil;
Dieser Herzen Ueberwinder
Sucht im Menschenglück sein Heil.
In dem neuen Sitz der Musen
Werden wir uns wiedersehn;
Und in jedem edeln Busen
Wird für ihn ein Altar stehn.

Mit dem schon älteren Großmann'schen Lustspiel „Henriette, oder: Sie ist schon verheirathet“ wurden im alten Theater am 3. Dezember die Vorstellungen geschlossen, und zwei Tage darauf, am 5. Dezember, wurden sie im „Königlichen Nationaltheater“ auf dem Gensdarmenmarkt wieder aufgenommen. Nach einer Eröffnungsrede von Döbbelin wurde wieder ein allegorisches

*) Ich entnehme diese Angaben einer erst 1800 erschienenen Schrift von C. G. Langhans.

Ballet „Das Fest der Schauspielkunst“ (von Lanz) gegeben, wonach die erste Vorstellung eines „Preislustspiels“ von Jünger „Verstand und Leichtsinn“ folgte. Der König, der Kronprinz und Prinzessin Friederike, sowie mehrere fürstliche Personen von außerhalb wohnten der Vorstellung bei, aber der König, um den im Prolog und im Ballet ihm gebrachten Huldigungen nicht beizuwohnen, erschien erst vor Beginn des Schauspiels und wurde beim Eintritt in die Loge mit Händeklatschen und dem Zuruf „Es lebe der König!“ empfangen. Nach einem Bericht in der Vossischen Zeitung (vom 7. Dezember) war der Andrang der Zuschauer zu dieser Vorstellung so groß, „daß noch zwei Stunden vor dem Anfange des Schauspiels viele Kutschen und Fußgänger wieder umkehren mußten, weil schon alle Plätze besetzt waren, obgleich dies Haus sehr viel geräumiger als jenes andere in der Bärenstraße ist.“

Ramler hatte für die Eröffnung einen Prolog zugesagt, aber die Dichtung traf zu spät ein, um noch gelernt werden zu können, weshalb Döbbelin selbst die Eröffnungsrede in Prosa übernahm. Nachdem darin sehr pomphaft von „Hermanns Barden und Druiden“, von dem zu erhoffenden Wetteifer deutscher Künstler und der Musen u. s. w. geredet wurde, hieß es weiter:

„Ihr aber, Erhabene! verehrungswürdige Gönner! schenkt der Kunst und Natur ein gnädiges, aufmerksames Gehör; erwägt, daß Rom nicht an einem Tage gebaut ist. Erwägt, wie lange Deutschlands Musen, Deutschlands Thalia, ohne Unterstützung gelebt, und unter der Macht eines unerbittlichen Schicksals und eines noch grausameren Vorurtheils geschmachtet“ — 2c.

Von dem Festspiel oder Ballet möge hier nur erwähnt sein, daß dabei der Altar, auf welchem die Schauspielkunst ihre Opferschale ausgießt, mit den Büsten von Euripides, Sophocles, Plautus, Terenz, Shakespeare und Lessing geschmückt war. Die Lebenden, Goethe und Schiller, konnten also neben Jenen noch nicht in Büsten vertreten sein. — Das fünfaktige Preislustspiel gehörte gerade nicht zu den erfolgreichsten Stücken Jünger's, obwohl von den Darstellern Fleck und Mlle. Döbbelin sehr gerühmt wurden.

Die Vorstellung wurde, wie dies bei neuen Stücken meist geschah, und wenn bei der ersten Vorstellung kein Widerspruch von Seiten des Publikums erhoben wurde, die folgenden beiden Tage wiederholt. Im Laufe dieses Monats und Jahres kam dann nur noch eine Novität zur Aufführung: „Die neue Emma", ein dreiaktiges Lustspiel von Unzer.

Mit der Ueberweisung des neuen Hauses und den sonstigen Subsidien war, wie man sieht, ein Hoftheater im eigentlichen Sinne noch keineswegs geschaffen. Und auch im folgenden Jahre sollte erst noch eine zweite Uebergangsstufe dafür dienen. Im Mai 1787 hatte nämlich der König eine Generaldirektion für die Oberleitung des Theaters eingesetzt, welche aus dem Geh. Ober-Finanzrath v. Beyer und den beiden Professoren Ramler und Engel bestand. „Diese neue Einrichtung", heißt es in den Annalen des Theaters, „hatte zum Zweck Verbesserung der Gesellschaft, Vermehrung und angemessenere Richtung der Thätigkeit, vorzüglich auch bessere Verwaltung der Oekonomie." Dem Gymnasialprofessor Engel, welcher schon viele Theaterstücke verfaßt hatte, von denen besonders „Der Edelknabe", ein ziemlich simpeles Rührstück, sehr beliebt war, wurde besonders die Gestaltung des Repertoirs, die Prüfung und Auswahl der Stücke sowie die Rollenvertheilung zur Aufgabe gemacht. Aber er hatte außerdem die Proben zu überwachen, nöthigenfalls selbst zu leiten, während Döbbelin ihm als Theaterregisseur zur Seite stand.

Ramler's Thätigkeit in der Generaldirektion scheint sich wohl darauf beschränkt zu haben, daß er bei gewissen ästhetischen Fragen seine Ansicht als Mitberather gab, ferner die zahlreichen Prologe zu dichten hatte, welche bei den verschiedenen Gelegenheiten gesprochen wurden, und — Verse korrigirte. Uebrigens ging der Einsetzung dieser Direktion eine ziemlich lange Korrespondenz des Professor Engel mit dem Könige voraus, in welcher es sich wesentlich um die Einschränkung von Döbbelin's Thätigkeit handelte.*) Engel war Professor am Joachimsthaler

*) E. Brachvogel (Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin, 2. Bd.) theilt die verschiedenen zum Theil sehr umfangreichen Ein-

Gymnasium und ein angesehener Mann in der Litteratur, obgleich gerade seine „Ideen zu einer Mimik“ nicht sehr zu Gunsten seiner Befähigung fürs praktische Theater sprachen. Sein Einfluß beim Könige erhellt auch schon daraus, daß er zum Lehrer des Kronprinzen berufen worden war, und seine auf Wunsch des Königs gemachten Vorschläge zu einer neuen Organisation des Theater-Instituts wurden in den wesentlichen Punkten auch angenommen. Döbbelin war damit allerdings durch den „Oberdirektor“ Engel beseitigt. In der That war es aber auch nothwendig, Döbbelin's Befugnisse als Direktor wesentlich zu beschränken. Döbbelin war ein durchaus redlicher Mann, der auch seine Verpflichtungen, soweit es ihm möglich war und ehe er in den letzten Jahren in die äußerste Bedrängniß gekommen, erfüllt hatte. Aber er war eine leichtlebige künstlerische Natur, und gerade für die ökonomische Verwaltung hatte er nicht die erforderlichen Eigenschaften. Er galt nicht nur für gutherzig und freigebig, sondern er war auch von der Leidenschaft zum Hazardspiel beherrscht, wodurch er nicht nur häufig in vorübergehende Verlegenheiten gerieth, sondern auch seine Schulden vergrößerte. Diese Verhältnisse durften nunmehr auf den Bestand eines Theaters, welches der König in seinen Schutz genommen hatte, keinen störenden Einfluß mehr üben, und eine natürliche Folge der vom Könige gemachten Zugeständnisse mußte eine Einschränkung der Döbbelin'schen Machtbefugnisse in doppelter Beziehung sein.

Nachdem die Verhandelungen des Königs mit Engel und v. Beyer zum Abschluß gekommen waren, erhielt die eingesetzte Generaldirektion die Königliche Vollmacht, auf welche hin sie den Döbbelin von der beschlossenen Umwandelung in Kenntniß zu setzen hatte. Diese Vollmacht beginnt mit dem Satze:

---

gaben Engel's, wie auch die Königlichen Beschlüsse nach den Akten mit. Daß er dabei Engel als ganz selbstsüchtigen Intriguant schildert, ist eine wohl zu bestreitende Auffassung. Auch in der Folge werden Engel und Ramler in dem Buche Brachvogel's völlig unmotivirt nur mit Hohn behandelt.


I : I : ENGEL

„Se. Königliche Majestät haben mißfälligst bemerkt, daß sich das National-Theater in Berlin noch um nichts verbessert hat; sie wollen indessen mit dem Schauspiel-Direktor Döbbelin den letzten Versuch machen, und ihm für jetzt die Verwaltung der Direktion, doch unter folgenden Bestimmungen, lassen . ." Die im Wesentlichen schon bezeichneten Bestimmungen sind dann außerdem in einer Instruktion für Döbbelin „als künftigen Regisseur des Königlichen National-Theaters" durch einige scharfe Vermahnungen ergänzt. Bezeichnend für die mancherlei vorgekommenen skandalösen Zwischenfälle ist darin auch der Artikel, welcher von seiner Tochter und seinem brutalen und händelsüchtigen Sohn Karl handelt. Döbbelin, so heißt es hier, habe „sämmtliche Schauspieler, vorzüglich aber seine Tochter und seinen Sohn ernstlich zu ermahnen und zu warnen, daß sie sich nicht beikommen lassen, den Befehlen und Anordnungen des Oberdirektors im mindesten sich zu widersetzen . . . Seinem Sohne muß der p. Döbbelin noch besonders alles niedrige Schimpfen und Schlagen der Theaterleute nachdrücklichst untersagen, und ein gesittetes Betragen in allen Stücken gar sehr empfehlen." Döbbelin sollte auch bei allen vorzutragenden Klagen oder Wünschen sich niemals an die Allerhöchste Person des Königs wenden, sondern nur mit der eingesetzten Kommission verhandeln. Da ferner das Theater in der Behrenstraße wie auch das dazu gehörige Wohnhaus noch im Besitze Döbbelin's geblieben war, die damit von ihm übernommenen Schulden hingegen noch nicht gänzlich abgetragen werden konnten, so wurde ihm in der Instruktion kund gethan, daß die fernere Zahlung der Schulden von der Theaterkasse übernommen werde und Döbbelin daher jene Räumlichkeiten zur Aufbewahrung von Theatersachen und dergleichen herzugeben habe.

Sowie übrigens Döbbelin dem Oberdirektor Engel untergeordnet war, so hatte Engel den Geh. Finanzrath v. Beyer als höhere Instanz über sich. Außer diesem wurde dann für die finanzielle Verwaltung noch der Geh. Sekretär Bertram als Rendant und der Kammersekretär Jakobi als Kontroleur eingesetzt.

Döbbelin's Lage war eine solche, daß ihm nichts anderes übrig blieb, als auf die ihm zugemuthete Depossedirung einzugehen. Erstens konnte er nicht die Gnade des Königs verscherzen und dann war seine Geldnoth so groß geworden, daß er kaum noch Rath wußte. Außerdem wurde er für die ihm diktirte Herabsetzung als künstlerischer Leiter wenigstens materiell ausreichend entschädigt. Für seine Stellung als Regisseur erhielt er das in jener Zeit recht bedeutende Gehalt von 1200 Thalern und sollte ihm außerdem auch der unter einer besseren ökonomischen Verwaltung zu erhoffende Reingewinn zufließen. Endlich aber verblieb ihm auch das Eigenthumsrecht des gesammten Theater-Inventariums, wie der Garderobe, Bibliothek, Musikalien u. s. w., mit Einschluß aller ferneren neuen Anschaffungen.

Wie er freilich seine Schulden bezahlen sollte, diese Frage kam ihm erst, nachdem er dem Vertrage mit seiner Unterschrift zugestimmt hatte. Er reichte deshalb ein „unterthänigstes Promemoria“ ein, welchem er eine ansehnliche Liste seiner Schulden beifügte. Dieselben betrugen an rückständiger Gage 3206 Thaler, außerdem aber noch über 10,000 Thaler.

Wir brauchen uns bei den weiteren Verhandelungen über diese Geldangelegenheit hier nicht aufzuhalten. Der König war der Meinung, daß die rückständigen Gagen an die Schauspieler aus dem Ueberschusse der jährlichen Einnahme gezahlt werden könnten, aber von einer Uebernahme der sonstigen Schulden Döbbelin's wollte er nichts wissen, außer daß dieselben durch allmälige Abzüge von seiner Gage oder Pension gedeckt würden.*) Dem Könige war sowohl durch Döbbelin's Eröffnungen wie auch durch neue und ihm nicht konvenirende Berechnungen, welche von der Kommission über den zukünftigen Etat ihm vorgelegt wurden, die ganze Sache etwas unheimlich geworden. So schlug er auch der Kommission die gestellten Mehrforderungen ab. Unter diesen Verhältnissen trat die General-Direktion am 1. August 1787 ihr Amt an, und der Oberdirektor Professor

*) Es geschah später aus den Einnahme-Ueberschüssen, welche ja dem Vertrage nach auch Döbbelin zufallen sollten.

Engel hatte sich zunächst mit einem Gehalt von 634 Thalern zu begnügen.

Mit Ende des Jahres 1786 war der Gagen-Etat, inklusive des Orchesters, der Theaterarbeiter und der verschiedenen anderen Bediensteten, auf 25,693 Thaler berechnet gewesen. Dazu kamen noch über 12,000 Thaler für Beleuchtung und Druckerei, wie für Garderobe, Bibliothek und Musikalien ꝛc. Die höchsten Gagen bezogen: Fleck mit 1040 Thaler, Mlle. Döbbelin 780 Thaler, Karl Döbbelin jun. 624 Thaler, Mad. Baranius 520 Thaler, Herdt 520 Thaler, Reinwald 572 Thaler, Lanz und Frau 832 Thaler, Mad. Brückner und Mlle. Rademacher je 364 Thaler. Die kleineren Gagen gingen abwärts bis auf 208 Thaler.

Das Repertoir des jetzigen National-Theaters hatte schon in den letzten Jahren höchst werthvolle Bereicherungen erhalten, zunächst durch die Schiller'schen Dramen, dann auch durch die glücklichen Theaterdichter Babo und Iffland. Letzterer hatte seine so fruchtbare dramatische Thätigkeit 1784 mit „Verbrechen aus Ehrsucht" sehr erfolgreich begonnen und im nächsten Jahre sein werthvollstes Schauspiel „Die Jäger" folgen lassen, welches innerhalb des ersten halben Jahres dreißigmal gegeben werden konnte. Die Gattung des Familiendramas, welche Iffland so glücklich vertrat, die weniger auf gewaltige Aufregung und Erschütterung, als auf Rührung ausgehende Schilderung des bürgerlichen Lebens, seine feste Zeichnung verständlicher Charaktere, verbunden mit einer bedeutenden Kenntniß der theatralischen Wirkung, die er doch niemals mißbrauchte —: alle diese Vorzüge sicherten ihm die Sympathien des Publikums in hohem Maße. Wie sehr er damit gerade dem Gemüthsbedürfniß des deutschen Volkes entgegen kam, ersehen wir auch aus den theilnahmvollen kritischen Besprechungen jener Zeit, und es fehlt darin auch nicht an Seitenblicken auf die excentrische Tragik, mit der in denselben Jahren Schiller sich eingeführt hatte. So hebt ein Göttinger Recensent in der Litteratur- und Theaterzeitung über die Aufführung von „Verbrechen aus Ehrsucht" die Naturwahrheit im Stücke und in den menschlich entwickelten Charakteren hervor, im Gegensatz zu jenen Bösewichtern, „welche

Thaten der Hölle begehn", und fügt hinzu: „Hier weint manches Auge, das bei Schillers Räubern ganz trocken blieb." Von den Lustspielen der letzten Zeit erhielten sich viele mit Glück auf dem Repertoir: Bretzner's Räuschchen, mehrere Stücke von Schröder, meist nach dem Englischen, ebenso Figaro's Hochzeit und die Gotter'schen Bearbeitungen aus dem Französischen.

Die erste große Schauspiel-Novität 1787, in dem ersten Jahre der neuen Verwaltung, war ein Trauerspiel „Coriolan" von dem Leipziger Buchhändler und fleißigen Theaterschriftsteller Dyk. Es ist eine ziemlich selbstständige Dichtung mit freier Benutzung Shakespeare's, machte aber — obwohl Fleck die Hauptrolle spielte — so geringen Eindruck, daß es nur zweimal gegeben wurde. Mehr Glück hatte ein anderes Trauerspiel von Dyk „Thomas Morus." Noch größere Wirkung aber machte das Trauerspiel „Maria Stuart" von Spieß, welches häufig wiederholt wurde.

Ende dieses Jahres sollten auch zwei Shakespeare'sche Tragödien, welche vor Jahren in schlechter Bearbeitung und mangelhafter Darstellung ohne eigentlichen Erfolg geblieben waren, durch das Genie eines Fleck zu ungeahnter Wirkung kommen. Zunächst war es „Macbeth", welcher jetzt in der Bearbeitung von G. A. Bürger, mit Musik von Reichardt, einen neuen und gewaltigen Eindruck machte. Die „Annalen" berichten über diese Vorstellung: „Unter den Stücken, welche die Direktion einstudiren lassen, hat Macbeth nach Bürger's Uebersetzung den meisten Zulauf gehabt. Alles — Aktion der Schauspieler (Fleck als Macbeth, Mlle. Döbbelin als Lady M.), die Hexenchöre, welche vom Kapellmeister Reichardt fürchterlich schön in Musik gesetzt sind, Dekoration und Pracht der Kleider trug zu der großen Sensation bei, die Macbeth beim Publikum machte." In Anerkennung der künstlerischen Leistung Fleck's bestimmte der König, daß derselbe den Othello zu seinem Benefiz spielen solle, zu welchem der König extra 60 Friedrichsdor beisteuerte. Auch beim Othello hatte man von der (früher erwähnten) schwächlichen Bearbeitung Abstand genommen und war bereits

mehr auf das Original zurück gegangen.*) Den Jago spielte Czechtitzky, Desdemona Mad. Baranius und Emilia Mlle. Döbbelin. Daß Fleck vor Allem mit dem Othello eine ganz andere Wirkung machte, als ehemals der gute Döbbelin, ist natürlich; obwohl gerade dies Trauerspiel mit seiner qualvollen und niederbeugenden Tragik auch damals noch keinen so festen Platz im Repertoir erringen konnte, wie andere Shakespeare'sche Dramen; nur um Fleck darin zu bewundern, mußte es ab und zu gegeben werden. Zu den hinreißendsten Leistungen Fleck's gehörte aber jetzt auch sein Karl Moor, weil für diese leidenschaftlich heroische Gestalt seine wundervollen Naturgaben ebenso glänzend zur Geltung kamen, wie sein schauspielerisches Vermögen. Ludwig Tieck, der ihn allerdings erst aus etwas späterer Zeit beurtheilen konnte — und Fleck starb in noch jugendlichem Mannesalter, — schildert sein Aeußeres: „Fleck war schlank, nicht groß, aber von schönem Ebenmaße, hatte braune Augen, deren Feuer durch Sanftheit gemildert war, fein gezogene Brauen, edle Stirn und Nase, sein Kopf hatte in der Jugend Aehnlichkeit mit dem Apollo. Sein Organ war von der Reinheit einer Glocke, und so reich an vollen, klaren Tönen, in der Tiefe, wie in der Höhe, daß nur derjenige mir glauben wird, der ihn gekannt hat; denn wahres Flötenspiel stand ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebote, und in der Tiefe war sein Ton wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wuth wie Donner rollen und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen . . . Sah man ihn in einer der großen Dichtungen auftreten, so umleuchtete ihn etwas Ueberirdisches, ein unsichtbares Grauen ging mit ihm, und jeder Blick, jeder Ton ging durch das Herz."

---

*) Der vorliegende Theaterzettel (vom 12. März 1788) sagt nur „nach einer neuen Uebersetzung." Ob damit die Eschenburg'sche gemeint war und das „neu" nur die Abweichung von der älteren Schmidt'schen Uebersetzung bezeichnen sollte, mag dahin gestellt bleiben. Im Personenverzeichniß, welches der Eschenburg'schen Verdeutschung im Allgemeinen entspricht, fehlen nur: Bianca, Gratiano und der Narr.



IOHANN FRIEDRICH FERDINAND FLECK

Dabei war dieser Künstler von erstaunlicher Vielseitigkeit. Er wurde nicht weniger in den Darstellungen biederer und fein humoristischer älterer Charaktere des damaligen bürgerlichen Lustspiels bewundert, wie in den jugendlichen Heldenrollen Schiller's und in den heroischen Charakteren Shakespeare's, als Macbeth, Othello, Lear. Bedauert wurde nur häufig die Ungleichheit seines Spiels, denn wenn er durch irgend etwas mißgestimmt war, so kam es bei ihm vor, daß er dieselbe Rolle, in der er sonst entzückte, gänzlich fallen ließ, so daß die Berliner damals sagten: man wisse nie vorher, ob man „den großen oder den kleinen Fleck" zu sehen bekäme.*) Eduard Devrient (Geschichte der Schauspielkunst, Bd. 3) theilt uns darüber eine bezeichnende Episode mit: Fleck hatte bei einer Darstellung des Karl Moor, übellaunig und verstimmt, weil seine erste Scene nicht Beifall genug gefunden, im Verfolg des Spieles eine so beispiellose Gleichgültigkeit gezeigt, daß das Publikum zu murren begann, und als er gar bei einem Monologe den Finger in den Lauf seiner Stutzbüchse steckte und diese mit aller Nonchalance zu balanciren begann, da brach der Unwille des Publikums in lautes Zischen und Pochen aus. Fleck hielt inne, trat einen Schritt gegen die Lampen vor und sah mit seinem wunderbaren Feuerblick über das Parterre hin. Alles verstummte, ein Augenzeuge sagte: der Athem sei ihm vor diesem Blick vergangen. Nun trat Fleck zurück, und mit plötzlich verwandeltem Wesen in seiner Rolle fortfahrend, spielte er mit einer solchen Gewalt hinreißenden Feuers, daß seine aufmerksamsten Bewunderer sich

*) In der periodischen Schrift „Chronik von Berlin oder Berlinische Merkwürdigkeiten" (1789—1792), worin ein regelmäßiges „Tagebuch" über die Theatervorstellungen geführt wurde, heißt es zu verschiedenen Malen: „Fleck hatte keine Laune", oder: „Wenn Fleck nicht will, so will er nicht." Ein andermal, bei „Otto von Wittelsbach" heißt es dagegen: „Fleck hatte Laune und erhielt ein Bravo nach dem andern." — Im Uebrigen ist der kritische Werth jener Zeitschrift, herausgegeben von Tlantlaquatlapatli", äußerst niedrig anzuschlagen.

keiner ähnlichen Wirkung erinnern konnten, und das Publikum zu einer wahren Raserei des Beifalls getrieben wurde.

Von den Novitäten des Jahres 1787 müssen wir aber hier auch vom Gebiete der Oper eines Werkes Erwähnung thun, welches einen ganz ungewöhnlichen Erfolg hatte. Es war die komische Oper von Dittersdorf: „Der Apotheker und der Doktor", nach dem Texte von Stephanie dem Jüngeren in Wien. Neben diesem Musterstück der spießbürgerlich komischen Oper wurden besonders die Operette „Das gute Mädchen" von Piccini, „Die Schule der Eifersüchtigen" von Salieri und die einaktige Operette „Röschen und Colas" von Monsigny noch häufig wiederholt.

Zu erwähnen ist an dieser Stelle die Aenderung, welche durch die neue Verwaltung des Theaters hinsichtlich der Anfangszeit der Vorstellungen eingeführt wurde. Bis dahin war nämlich die Anfangszeit stets 5 Uhr Nachmittags gewesen; auf Engel's Vorschlag wurde aus praktischen Rücksichten der Anfang um eine halbe Stunde hinausgerückt und es blieb von jetzt an bis auf Weiteres halb 6 Uhr die regelmäßige Anfangszeit. Wir sind also bis heute im Laufe von hundert Jahren um — zwei Stunden fortgeschritten. Die Preise der Plätze waren vorläufig noch die früheren geblieben; nämlich für den I. Rang 16 Groschen, für Parquet und II. Rang 12 Groschen, Amphitheater 8 und Gallerie 4 Groschen.

Das Jahr 1788 sollte nun auch dem weiblichen Personal einen Stern ersten Ranges zuführen, welcher neben dem Genie eines Fleck erst hier im vollen Glanze erstrahlte. Es war dies Friederike Unzelmann, geborene Flittner, welche von dieser Zeit an für längere Dauer — auch noch später als Madame Bethmann — der gefeiertste Liebling des Berliner Publikums bleiben sollte. Der Schauspieler Unzelmann, der schon früher erwähnt wurde, hatte bereits zweimal das Berliner Theater verlassen. Nachdem er das zweite Mal nur ein Jahr, 1783 bis 1784, hier geblieben war, damals auch Hamlet und Franz Moor gespielt hatte, war er nach dem Rhein und nach Frankfurt gegangen und hatte des Direktors und glücklichen Theaterdichters Großmann Stieftochter, geborene Flittner, geheirathet.

Mit dieser seiner Gattin kehrte er nun 1788 in das Berliner Engagement zurück. Er selbst hatte als Schauspieler damals noch nicht die Bedeutung, die ihm erst später zuerkannt wurde, als er sich endlich entschloß, die ernsten Rollen aufzugeben und ins komische Fach (für Schauspiel und Oper) überzugehen. Seine reizende Frau, deren Aeußeres schon Alles bezauberte, war ebenso in Tragödie und Lustspiel, wie in der Oper gefeiert.



Friederike Unzelmann (Bethmann).

Sie trat zunächst in der Operette „Nina, oder Wahnsinn aus Liebe", Musik von d'Alleyrac, auf und hatte sofort alle Herzen erobert. Ein kritisches Urtheil rühmt an ihr: „Reiz, Jugend, rührenden Ton der Sprache, Wahrheit, Ausdruck, Innigkeit im Spiel und gute Methode im Gesang." Ein späterer Kritiker sagte von ihr: „Sie hat lichtbraunes Haar, ein großes durchdringendes, dunkelblaues Auge und eine so zierliche Gestalt, daß es von ihr abhängt, wie viel jünger sie auf der Bühne

erscheinen will.“ Im Schauspiel war eine ihrer ersten Rollen die Marianne in Goethe's „Geschwister“, neben Fleck als Wilhelm. In der Oper sang sie zunächst noch die Rosine in Paësiello's „Barbier von Sevilla“ (worin ihr Mann den Figaro sang) und die Constanze in der ersten zur Aufführung gekommenen Oper Mozart's, in welcher Lippert den Belmonte, der viel gerühmte Frankenberg Osmin und die Baranius Blondchen sangen. Das Libretto von dem Lustspieldichter Bretzner war, wie seiner Zeit berichtet wurde, schon früher von André komponirt und hier 1781 aufgeführt worden. Zwei Jahre später brachte der Dichter in der „Litteratur- und Theaterzeitung“ eine Erklärung: daß in Wien ein Ungenannter mit seiner Oper Belmonte und Constanze dreiste Veränderungen gemacht und das Stück in dieser veränderten Gestalt (nämlich für die Mozart'sche Oper) habe drucken lassen. Unter den willkürlichen Zusätzen des Wiener Bearbeiters führt dann Bretzner eine lange Reihe von Gesangsnummern an, und zwar lauter solche, die gerade durch Mozart so beliebt und populär geworden sind. Dazu gehören alle Nummern des Osmin, welcher erst in dieser neuen Bearbeitung des Textes von Stephanie dem Jüngeren, aber auf Mozart's Eingebungen und unter seiner Mitwirkung, die jetzige Bedeutung erhalten hatte. — Daß eine bedeutende Schauspielerin wie die Unzelmann eine so überaus schwierige Coloratur-Partie wie Constanze sang, wird uns schon in Erstaunen setzen müssen. Aber von der unglaublich scheinenden Vielseitigkeit dieser Künstlerin werden wir später noch weitere Beispiele anzuführen haben.

Iffland hatte in diesem Jahre das Schauspiel-Repertoir durch ein neues fünfaktiges Stück „Bewußtsein“ bereichert; von Plümicke kam ein „Caspar der Thoringer“ zur Aufführung, vom Mannheimer Intendanten Dalberg „Der Mönch vom Karmel.“ Von Shakespeare'schen Stücken folgte der erwähnten Renovirung des Othello bald auch der „Kaufmann von Venedig“, in welchem Fleck den Shylock spielte, Madame Baranius die Porzia. Das Stück wurde in Schröder's Bearbeitung gegeben und obwohl man annehmen muß, daß Fleck in der Rolle des

Shylock keine seinem eigentlichen Naturell entsprechende Aufgabe fand, so wird seine Darstellung doch sehr gerühmt. Höchst eigenthümlich war übrigens die ängstliche Vorsicht, mit welcher die Direktion das Stück durch einen Prolog einleiten zu müssen glaubte, der eine Entschuldigung den Juden gegenüber sein sollte. Dieser von Ramler in Hexametern verfaßte Prolog, der noch obenein von Fleck (als Shylock) gesprochen wurde, ist für die Zeit so charakteristisch, daß wir ihn hier ganz (nach den „Annalen des Theaters") wiedergeben wollen:

Nun das kluge Berlin die Glaubensgenossen des weisen
Mendelssohn höher zu schätzen anfängt, nun wir bei diesem
Volke (dessen Propheten und ersten Gesetze wir ehren),
Männer sehn, gleich groß in Wissenschaften und Künsten;
Wollen wir nun dies Volk durch Spott betrüben? dem alten
Ungerechten Haß mehr Nahrung geben? und Röthe
Denen ins Antlitz jagen, die menschenfreundlich gesinnet
Gegen arme Christen und Juden gleich gütig sich zeigen? —
Nein, dies wollen wir nicht. Wir schildern auch bübische Christen,
Schildern (mit Abscheu) verfolgende Christen; wir tadeln der Klöster
Zwang und Grausamkeit an den eigenen Glaubensverwandten.
Unser Schauspiel zeigt das Lächerliche, das Laster
An dem entarteten Adel und an den Tyrannen der Erde,
Höhnet den schlechten Arzt, beschimpft den bestochenen Richter,
Straft den geizigen Diener des Altars. — In Nathan dem Weisen
Spielen die Christen die schlechtere Rolle, im Kaufmann Venedigs
Thun es die Juden. — Nur wem es jücket, der kratze sich! so sagt
Unser Hamlet. Wir sagen: Wer heile Haut hat, der lache.

Aber so gut gemeint und im Allgemeinen richtig diese Auseinandersetzung auch war, so hatte sie doch nicht den gewünschten Erfolg. Durch die Entschuldigung hatte man den einen Theil des Publikums verstimmt, während doch der andere Theil — die jüdische Bevölkerung — für das Stück niemals zu gewinnen war. Der Kaufmann von Venedig hatte denn auch für die nächste Zeit sich nicht dauernd auf dem Repertoir erhalten können.

Kurz vor dem Engagement der Unzelmann's, mit welchem in Berlin die glänzendste Epoche des National=Theaters ihren Anfang genommen hatte, war man Herrn Karl Döbbelin jun., diesen anmaßenden Krakehler, dadurch losgeworden, daß er eine besondere Theater=Konzession für die Provinzialstädte erhalten hatte. Auch dies war ein Gewinn für das National=Theater, deren Direktion Alles daran liegen mußte, einen gesitteteren Ton und anständigere Verhältnisse einzuführen. Diese Bemühungen mußten freilich auch gegen das Publikum gerichtet sein. Denn die mancherlei Störungen im Theater durch vorbereitete und extemporisirte Scandalia hatten selbst unter der General=Direktion kein Ende nehmen wollen, sondern schienen sich sogar zu vermehren. Die Unordnungen gingen sowohl vom Civil wie vom jüngeren Militär aus und führten endlich dahin, daß von Seiten der Polizeidirektion wie auch von Seiten des Gouverneurs von Berlin scharfe Vermahnungen an beide Theile ergehen mußten, während gleichzeitig eine strengere polizeiliche Aufsicht im Theater eingeführt wurde. In der General=Direktion selbst aber fand im Mai 1788 eine Umwandelung darin statt, daß der Finanzrath v. Beyer ausschied, wonach nunmehr die Erlasse der Direktion von Engel und Ramler unterzeichnet wurden.

Das Ende dieses Jahres brachte — nach dreijähriger Pause — wieder ein neues Schiller'sches Stück: „Don Carlos", welcher am 22. November zur ersten Aufführung kam, und zwar in jener Prosa=Bearbeitung des Dichters, mit welcher dieser dem Werke Eingang auf die Bühne ermöglichen wollte. Der Berliner Aufführung war nur die erste in Leipzig und die gleich darauf folgende in Dresden vorausgegangen und man hatte die Bearbeitung im Manuskript erworben. Auch in dieser Prosa=Bearbeitung war das Stück von ungewöhnlicher Länge und es war deshalb für diese Vorstellung der Anfang ausnahmsweise wieder auf 5 Uhr angesetzt worden, und die Vorstellung dauerte über fünf Stunden. Die Besetzung war eine sehr ungleiche im Werthe: Fleck spielte den König Philipp, die Baranius die Königin und Friederike Unzelmann die Eboli. Gegen diese

drei standen die Anderen sehr zurück, denn Unzelmann konnte unmöglich als Posa genügen und auch Czechtitzky vermochte nicht, den Carlos zur Geltung zu bringen. Der Erfolg war deshalb — bei der überdies ermüdenden Länge des Stückes — kein durchgreifender, und erst mehr als ein Jahrzehnt später — nach der glänzenden Schiller-Epoche unter Iffland's Direktion — gelang es, Don Carlos dauernd für das Theater zu gewinnen.

Um so gewinnbringender waren, bald nach dem Prosa-Carlos, zwei Schauspiele, mit denen der fruchtbarste und glücklichste Theaterdichter der nachfolgenden Jahrzehnte, August v. Kotzebue — in Berlin sich einführte. Im Juni 1789 kam „Menschenhaß und Reue" zur ersten Darstellung, und im November desselben Jahres folgte das Lustspiel „Die Indianer in England." Im ersteren Stück feierten Fleck als Mainau und die Unzelmann als Eulalia neue Triumphe, in den Indianern in England aber fand vor Allem die Unzelmann in der Gurli eine Rolle, mit der sie wieder Alles bezauberte, und welche für lange Zeit so typisch geworden war, daß mit dem Namen Gurli eine ganze Gattung von Rollen charakterisirt wurde. Menschenhaß und Reue wurde bis zum Schlusse des Jahres, also in einem halben Jahre zwanzigmal gegeben, die Indianer in den letzten zwei Monaten des Jahres zwölfmal, und beide Stücke wurden auch in den folgenden Jahren immer wieder gegeben. Einen nicht unbedeutenden Erfolg hatte in diesem Jahre auch das fünfaktige Lustspiel von Gotter „Die Erbschleicher", eines seiner wenigen Originale und wohl das beste, was er geschrieben hat. Dagegen hatte man kein Glück mit Shakespeare's „Maß für Maß", welches in Schröder's Bearbeitung zur Aufführung kam, aber nur zweimal wiederholt wurde.

Einen werthvollen Zuwachs erhielt das Personal in diesem Jahre durch das Wiederengagement des trefflichen Ehepaares Böheim und durch den jugendlichen Liebhaber Mattausch, welcher später sich immer bedeutender, auch für das Fach der jugendlichen Helden, entwickelte. In dem Personal standen nunmehr in erster Reihe: Fleck, Herdt, Böheim, Czechtitzky, Unzelmann und Mattausch, und die Frauen: Unzelmann, Böheim,

Baranius, Brückner (sehr gerühmt als Oberförsterin in den „Jägern") und Mlle. Döbbelin. Für Rollen zweiten Ranges sind besonders zu nennen: Kaselitz und Frau, Reinwald und Rüthling (später als der ältere bezeichnet.) Ausschließlich in der Oper wirkten außer Lippert die neu engagirte Sängerin Hellmuth und die beiden Benda. Als Musikdirigenten fungirten Frischmuth und Wessely.

Die sonst gefeierte Caroline Döbbelin war in letzter Zeit mehr in den Hintergrund getreten. Einestheils wurde sie durch das Genie der Unzelmann überstrahlt; außerdem aber hatte ihr Sprachorgan gelitten, und obwohl sie den Jahren nach (sie war 1758 geboren) das bisherige Fach sehr wohl noch hätte ausfüllen können, so wurde sie jetzt schon mehr für solche Rollen verwendet, die nicht gerade der ersten Liebhaberin zukommen, aber dennoch von Wichtigkeit waren und meist in die Kategorie der sogenannten „Anstandsdamen" gehörten. Sie hatte sich schon jetzt damit für das Fach der älteren Rollen vorbereitet, und wurde außerdem noch für Prologe, in deren Vortrag sie bisher stets sehr gerühmt wurde, noch häufig in Anspruch genommen. Uebrigens war ihr Benehmen außerhalb der Bühne und gegen ihre Kollegen ein derartiges, daß wohl nur die Rücksichten auf ihre und ihres Vaters frühere Verdienste sie noch halten konnten. Döbbelin selbst, dessen Unzufriedenheit mit der neuen Direktion, speziell mit Engel, ihn fortwährend in Streitigkeiten brachte, konnte als Schauspieler schon seit Jahren nicht mehr mitzählen und auch Regisseur war er nur noch dem Namen nach. Bei den fortdauernden Differenzen, welche durch seine Ansprüche und durch das Verhältniß seines fortdauernden Besitzthums zu den noch ungetilgten Schulden bestanden, mußte dem Könige eine definitive Auseinandersetzung mit ihm, durch welche die völlige Selbstständigkeit des Theaters als königliches Institut hergestellt werden sollte, durchaus wünschenswerth sein. Von den glücklich erzielten Ueberschüssen der Einnahmen waren die unter seiner Direktion rückständig gebliebenen Gagen ausgezahlt und auch ein Theil seiner sonstigen Schulden getilgt worden. Ihm ging zwar dadurch das vertragsmäßig ihm zu-

gesicherte „Surplus“ zu seinem großen Mißvergnügen verloren, aber immerhin konnte er mit seiner Gage von 1200 Thalern sehr gut leben, und überdies bezog ja seine Tochter noch ihre Gage fort. Noch günstiger gestaltete sich seine Lage durch die nun erfolgte Abfindung, mit der das Theater nunmehr nach dem Wunsche des Königs, um die schon erreichte Verbesserung entschiedener fortführen zu können, ganz zum königlichen Eigenthum werden sollte. Die von der General-Direktion deshalb mit Döbbelin gepflogenen Unterhandlungen führten zu dem Resultate, daß Döbbelin für die Summe von 14,000 Thalern all sein Theater-Eigenthum, Garderobe, Bibliothek, Musikalien u. s. w. der königlichen Verwaltung abtrat und sich aller ferneren Ansprüche begab, so daß er vom 1. August 1789 ab nichts weiter damit zu thun hatte. Außerdem wurde ihm für Lebenszeit eine Pension in der Höhe seines bisherigen Gehaltes von 1200 Thalern bewilligt, und auch seiner Tochter wurde auf ihr Gesuch zugestanden, bei eintretendem Tode ihres Vaters die Hälfte von dessen Pension weiter zu beziehen.

Bezüglich der Regie blieb die vor zwei Jahren schon eingeführte Einrichtung der „Wöchner“ zunächst fortbestehen. Das heißt: Es wurden vier Mitglieder des Personals bestimmt, welche in der Führung der Regie von Woche zu Woche sich ablösten. Aber im Anfange des folgenden Jahres, im März 1790, wurde diese Einrichtung aufgehoben und die Regie wurde Fleck allein übertragen, der nun auch in Ausübung dieses Amtes sich große Verdienste erwerben sollte.

In der neuen Organisation der künstlerischen Leitung fielen die ersten großen Erfolge der Oper zu; denn in das Jahr 1790 fallen, außer zwei Opern von Gretry (Richard Löwenherz und Ferdinand und Nicolette) auch die beiden epochemachenden Meisterschöpfungen Mozart's: Die Hochzeit des Figaro und Don Juan.*)

*) „Don Juan, oder: Der steinerne Gast“ wurde damals noch als „Singspiel“ bezeichnet, und im Personen-Verzeichniß stehen nicht nur der Gerichtsdiener, sondern auch der Eremit und der Kaufmann.

Es ist hier nicht der Ort, die Eindrücke dieser Werke zu schildern, deren Schöpfer niemals Berlin angehörte, der aber in der Welt des Schönen eine einzige Erscheinung bleiben wird. Wir beschränken uns hier darauf, Einiges aus der Rollenbesetzung mitzutheilen, um damit zur Charakterisirung damaliger Verhältnisse einen neuen Beitrag zu liefern. Im „Figaro" sang Lippert (eigentlich Tenor) den Grafen, Unzelmann den Figaro, Mad. Baranius Susanna, Dlle. Hellmuth den Pagen und Mad. Unzelmann die Gräfin. Im „Don Juan" sang Lippert die Titelrolle, Unzelmann den Leporello, Herr Benda Octavio, Dlle. Hellmuth Elvira, Mad. Baranius Zerline und — Friederike Unzelmann Donna Anna. — Daß Unzelmann, welcher noch vorzugsweise in Schauspiele beschäftigt war, den Figaro und Leporello sang, mag immerhin daraus erklärt werden, daß man für beide Rollen die schauspielerische Leistung für wichtiger hielt, als jene künstlerischen Anforderungen, welche Stimmlage und Gesangsbildung betrafen. Daß ferner Lippert, der vor Jahren als Belmonte debütirte und in der That Tenorist war — vielleicht das, was wir heute als Tenor-Bariton bezeichnen würden, — jetzt zwei Baßpartien sang, ließe sich auch noch durch die für jede Stimme bequeme Lage beider Partien erklären. Auffälliger aber wird dieser Umstand, wenn wir hören, daß Lippert eben wegen seiner Stimmlage darum ersucht hatte, daß ihm die Rolle des Don Juan wieder abgenommen werde, weil das Singen von Baßpartien seiner Stimme schadete, und daß er dennoch ein paar Jahre später den Sarastro sang. Er war also wirklich immer mehr — gesunken.*) Die Röthigung Lippert's zur Uebernahme von Baßpartien rührte auch

*) Es erinnert uns dies an eine reizende Bemerkung, welche Mozart, als seine Entführung aus dem Serail in Wien gegeben wurde, in einem Briefe machte. Nachdem er sich über den Bassisten Fischer, der den Osmin sang, äußerte, bemerkte er dabei: Der Herr Erzbischof habe über Fischer erklärt: er sänge für einen Bassisten zu tief. — Unser Lippert wird wohl zu einer solchen sonderbaren Ausstellung nicht Anlaß gegeben haben.

daher, daß der eigentliche Bassist Frankenberg verstorben und noch kein Ersatz für ihn geschaffen war. Die Jahre 1791 und 1792 brachten in der Oper noch Dittersdorfs „Das rothe Käppchen" und „Hieronymus Knicker", sowie Wranitzky's Oberon und die erste Bearbeitung von Mozart's Cosi fan tutti.

Dem Personal der Oper wurde eine sehr nothwendige Kompletirung bereits 1791 durch zwei Engagements: Ambrosch, in welchem nunmehr ein wirklicher Tenorist gewonnen wurde, und der Bassist Franz, welcher an der italienischen Oper im Königlichen Opernhause engagirt war, und wegen ungenügender Beschäftigung auf sein Ersuchen eine gleichzeitige Anstellung für die deutsche Oper im National-Theater erhielt. Bald hiernach traten noch mehr Fälle ein, in welchen die deutsche und die italienische Oper sich gegenseitig unterstützten.

Das Erstaunlichste bei den hier berührten Verhältnissen wird immer die vielseitige Beschäftigung einer so bedeutenden Künstlerin wie Friederike Unzelmann sein. Die Erste im Lust- und Schauspiel wie in der Tragödie, und dabei in der Oper Constanze, Gräfin und Donna Anna! Abgesehen von ihrer reichen künstlerischen Befähigung muß diese Thätigkeit auch dadurch in Erstaunen setzen, daß ihre physischen Kräfte und ihre Stimmmittel dafür ausreichten.

Sehr eigenthümlich sind auch die Verhandelungen, welche der letzten Mozart'schen Oper — der Zauberflöte — vorangingen. Der König hatte die Aufführung schon 1792 ausdrücklich gewünscht; Engel aber hatte ihm auseinandergesetzt, daß die Oper wegen der Maschinenkünste u. s. w. ein viel größeres Theater beanspruche, als das National-Theater sei. Durch die Spekulation, schrieb Engel, auf Maschinen und Dekorationen sei eine Arbeit entstanden, „deren ganzes Verdienst Pracht für das Auge ist", und gewisse „Mysterien", die darin allegorisirt seien, könne das Publikum nicht verstehen, und es sei zu bedauern, „daß der große Tonkünstler Mozart sein Talent an einen so undankbaren und untheatralischen Stoff hat verschwenden müssen." Auf diese Auseinandersetzungen, welche bei alledem für die Selbstständigkeit Engel's ein günstiges Zeugniß geben,

war der König wirklich von seinem Verlangen abgestanden. Was Engel später dennoch veranlaßte, die Zauberflöte zu geben, und zwar während der König von Berlin abwesend war, ist nicht zu ersehen. Erst im Mai 1794 fand die erste Aufführung des Werkes statt. Lippert mußte noch den Sarastro singen, die Schauspieler Unzelmann und Mattausch den Papageno und Monostatos. Aber Friederike Unzelmann ist nicht mehr in dem Personal aufgeführt. Ihre Stimme hatte durch übermäßige Anstrengung so gelitten, daß sie sich schon ein Jahr vorher veranlaßt sah, der Oper ganz zu entsagen.

Von den Schauspiel-Novitäten der letzten vier Jahre waren die erfolgreichsten: Mehrere Stücke von Iffland, von denen besonders „Die Hagestolzen" und „Elise von Valberg" sehr häufig gegeben wurden; ferner Jünger's Lustspiel „Maske für Maske"; von Ziegler und von Spieß je zwei neue Schauspiele. Auch Klinger's Trauerspiel „Konradin" kam 1792 zur Aufführung, und ein jüngerer Dichter, Hagemeister, debütirte in demselben Jahre sehr glücklich mit einem umfangreichen Schauspiel „Johann von Procida, oder: Die Sicilische Vesper." Es sei hierbei bemerkt, daß damals selbst ein Königliches Theater sich nicht für verpflichtet hielt, für Stücke, die schon im Buchhandel erschienen waren, Honorare an den Autor zu zahlen.

Eine neue und wichtige Veränderung in der Leitung des Theaters geschah in diesem Jahre mit dem Rücktritt des Professor Engel. Schon vor vier Jahren hatte derselbe seine Entlassung beim Könige nachgesucht und dafür geltend gemacht, daß bei seiner fortgesetzten Thätigkeit und den vielen „Sorgen, Kränkungen und selbst Erniedrigungen", denen er ausgesetzt sei, er alle Brauchbarkeit als Gelehrter für die Zukunft verlieren müsse. Der König hatte damals das Gesuch abschlägig beschieden, indem er dem Direktor sehr kurz vorhielt, daß dieser ihm zuerst einen brauchbaren Nachfolger vorschlagen müsse.

Nachdem er jetzt auf sein erneutes Gesuch seine Entlassung erhalten hatte, und zwar in sehr trockener Kürze, wurden zunächst Ramler und Fleck mit der interimistischen Leitung des

Theaters betraut, und auf Ramler's Vorschlag trat noch Geheimrath Warsing als ökonomischer Leiter in die Direktion ein. Die Büreauthätigkeit der Direktion fiel nunmehr Ramler und Warsing zu, während Fleck, neben seiner fortgesetzten Thätigkeit als Schauspieler, die ausschließliche Vollmacht als Regisseur für die künstlerische Leitung erhielt. Zu erwähnen ist hier, daß Fleck schon vor zwei Jahren eine reizende junge Frau, geborene Louise Mühl, genommen hatte, welche erst später eine Zierde des Schauspiels werden sollte.

Schon sechs Monate vor der neuen Direktionsveränderung war K. Theophilus Döbbelin, der eigentliche Schöpfer dieses Theaters, der seit fünf Jahren nur noch durch seine Pension mit demselben in Verbindung stand, gestorben. Daß Ihm, dem alten Komödianten-Vater, der einer völlig anderen Zeit entstammte, die neue Ordnung als ein Niedergang der theatralischen Kunst erschien, ist natürlich. Er war noch in der Zeit des Theaterbanden-Wesens groß geworden und konnte mit einer gewissen Genugthuung auf das zurückblicken, was er erreicht hatte. Gesichert in seiner materiellen Existenz sah er dennoch mit einigem Spott auf die jetzige Ordnung der Dinge, die an die Stelle der alten Theaterherrlichkeit, wie er sie verstand, getreten war. Sein Verdienst aber um das Berliner Theater wird ein unbestrittenes bleiben.

Dasselbe dürfen wir jedoch auch über Engel sagen, wenn wir erwägen, wie schwierig gerade für ihn, den Gelehrten, es sein mußte, das alte Komödiantenwesen der Prinzipalwirthschaft in geordnete Zustände überzuleiten. Und auch Er, dem anfänglich die Gunst des Königs in hohem Maße zugewendet war, mußte erfahren, daß die Gunst der Großen wandelbar ist. In den letzten Jahren hatte er durch zahllose Widerwärtigkeiten, durch Einmischungen von Personen am Hofe, durch Launen und durch anmaßendes Auftreten einzelner Schauspieler, unter denen besonders Herr Unzelmann der ewige Querulant war, dornenvolle Wege wandeln müssen. Die größte Sorge wurde ihm bei alledem noch dadurch bereitet, wie er die verschiedenen Anforderungen an erhöhte künstlerische Leistungen des Theaters

mit dem noch immer ziemlich dürftigen Etat in Uebereinstimmung halten könne, und in diesem Punkte hatte er sich einige Unordnungen in der Verwaltung zu Schulden kommen lassen, unter deren Folgen auch seine Nachfolger noch zu seufzen hatten. Engel hatte mit einem geringen Gehalt — seit 1790 erhielt er 800 Thaler — seine ganzen Kräfte sieben Jahre lang für das Theater geopfert und wurde schließlich ohne Pension verabschiedet.

Die folgenden zwei Jahre und fünf Monate der Ramler-Warsing'schen Direktion können nur als ein Uebergang zu der großen Iffland'schen Epoche betrachtet werden, und diese Zwischenzeit giebt zu nur wenig Mittheilungen Veranlassung.

Im Personalbestand wurde vorzugsweise die Oper durch neue Engagements hervorragender Mitglieder bereichert. Unter diesen ist in erster Reihe die Sängerin Louise Schick zu nennen, welche für längere Zeit die Zierde der deutschen Oper wurde; ferner das Ehepaar Eunicke und Dlle. Schwachhofer. Der Triumph der Oper und der ganzen Ramler-Warsing'schen Direktion war im Jahre 1795 die Aufführung von Gluck's „Iphigenia in Tauris", in welcher nunmehr ein wirkliches, ausschließlich für die Oper geschultes Sängerpersonal wirkte: Die Schick, Lippert, Ambrosch und Franz. Hatte schon durch die Mozart'schen Opern das National-Theater gegenüber der italienischen Hofoper glänzende Erfolge erreicht, so wurde der Triumph der deutschen Oper nunmehr durch die bedeutenderen Leistungen in den Gluck'schen Werken vervollständigt. Vorher waren auf Wunsch des Königs Versuche gemacht worden, das Ballet der Hofoper auch im National-Theater zu verwenden, was aber nur größere Kosten und geringere Einnahmen zur Folge hatte. Bedeutungsvoll für die kurzlebige Direktion ist die Thatsache, daß von Ramler die erste Anregung zur Schaffung eines Theater-Pensionsfonds für Schauspieler gegeben wurde. Die Institution trat auch 1795 wirklich ins Leben und bestand bis 1806, als die unglückliche Kriegszeit ihr ein Ende machte.

An neuen Stücken hatte die Ramler-Warsing'sche Direktion sechs Schauspiele von Iffland zur Aufführung gebracht, dar-

unter zwei seiner besten Stücke: „Dienstpflicht" und den „Spieler." Kotzebue erreichte wohl eine noch höhere Zahl, brachte aber nichts Nennenswerthes. Auch Zschocke's Jugendsünde, sein berüchtigter „Abällino" erhob sein schreckliches Haupt mit dem schwarzen Pflaster. Sonst wurden noch die älteren und werthvolleren Stücke von Babo, Iffland, Kotzebue, wie die Lustspiele von Jünger, Bretzner und Großmann viel gegeben. Den stürmischsten Erfolg aber hatte in diesen Jahren das Singspiel mit dem „Neusonntagskind", besonders durch die gefälligen und schnell populär werdenden Melodien von Wenzel Müller.*)

Dem Personal des Schauspiels waren in dieser letzten Zeit neu beigetreten: der noch jugendliche Anfänger Bethmann, sowie Beschort, welcher von 1796 bis 1837 dem Königlichen Theater angehörte. Die Gagen waren in dieser Zeit schon erheblich gestiegen: Fleck hatte um 1796 als Schauspieler 1500 Thaler und als Regisseur 520 Thaler erhalten. Das Unzelmann'sche Ehepaar hatte bisher eine gemeinschaftliche Gage be-

*) Die „Berlinische Dramaturgie" von 1797 enthält darüber einen Bericht, welcher auch für das damalige Berliner Leben bezeichnend ist. Das Stück, heißt es, mußte wöchentlich ein paarmal gegeben werden, bei stets vollem Hause, und während man im Theater sich dem allgemeinen erheiternden Eindruck gern überließ, hörte man in allen gesellschaftlichen Zirkeln die jämmerlichsten Klagelieder über den verdorbenen Geschmack des Publikums: Nie wurde ein Stück so sehr Volksstück als dieses. „Wenn Lieschen nur wollt', wenn Lieschen nur möcht", sang manches zärtliche Paar in einsamen Wänden; auf den Bällen wurde nach den variirten und nicht variirten Melodien des Neusonntagskind's getanzt, aus den Wein- und Bierhäusern ertönten wechselweise „Ich sag' es doch immer, es hat ein Friseur", und „wer niemals einen Rausch gehabt"; in den Zelten des Thiergartens fingen die Musikanten mit der Ouvertüre an, und hörten mit „Morgen haben wir die Ehr'" auf; die Straßenjungen sangen Fragmente aus dem Neusonntagskind und akkompagnirten mit der Maultrommel, und endlich wollte auch der kleine, auf der Straße auf- und niederwandernde Violinist nicht hinter dem herrschenden Geschmack zurückbleiben."

zogen; von 1795 an wurden auf ihren wiederholten Wunsch ihre Gagen gesondert. Auch jetzt noch wurde nur nach Wochen-Gagen gerechnet, woraus sich die fürs Jahr berechneten Summen erklären. 1796 erhielt Friederike Unzelmann wöchentlich 20 Thaler, was eine Jahresgage von 1040 Thaler ergab. Beider Gagen steigerten sich im Laufe der Zeit auf mehr als das Doppelte. Außer den Gagen erhielten aber die meisten Mitglieder jährlich eine Benefizvorstellung oder eine „Gratifikation.“ Im Jahre 1796 erhielten an Jahresgage (außer den Benefizen): die Baranius 1040 Thaler, Herdt und Frau 936 Thaler, Mattausch 936 Thaler, Böheim und Frau 936 Thaler, Beschort und Frau 1144 Thaler, Kaselitz 936 und Reinwald 728 Thaler. Von der Oper erhielt Mad. Schick 1200 Thaler, Lippert 1196, Ambrosch 1040, Eunicke und Frau je 936 Thaler. Der ganze Gagenetat des Theaterjahres von 1795 zu 1796 belief sich (nur für die engagirten Mitglieder) auf 38,500 Thaler, und die Gesammt-Ausgabe für's Theater auf 63,394 Thaler. Die Ausgaben waren beim „National-Theater“ seit dem ersten Jahre zwar um 50 Prozent gewachsen, aber auch die Einnahmen waren gestiegen, so daß in den neun Jahren der Ueberschuß für das Jahr durchschnittlich auf circa 4000 Thaler kam. Für ein „Königliches“ Theater war also das Resultat ein sehr günstiges zu nennen.

Aber schon vor Jahren hatte der König, um das Theater auf eine bedeutendere künstlerische Höhe zu bringen, sein Augenmerk auf Iffland in Mannheim gerichtet. Er war nicht nur als erfolgreicher Bühnendichter sehr geachtet, man wußte auch von seinen Verdiensten als technischer Leiter der Mannheimer Bühne, und der König selbst hatte ihn dort als Schauspieler bewundert. Iffland zögerte zwar lange, sich von Mannheim zu trennen, aber eintretende Differenzen mit seinem dortigen Chef Freiherrn von Dalberg bestimmten ihn jetzt endlich, auf die ihm von Berlin gemachten großen Zugeständnisse einzugehen. Noch ehe er zugestimmt hatte, wurde er für ein längeres Gastspiel in Berlin gewonnen, welches im Oktober und November 1796 stattfand. Er wurde hierbei vom Berliner Publikum

außerordentlich gefeiert, und im Dezember desselben Jahres ward mit ihm der Vertrag abgeschlossen: Iffland wurde als Direktor des Königlichen National-Theaters mit ausschließlicher Machtvollkommenheit für die gesammte Verwaltung engagirt, und hatte seinen Posten sofort anzutreten. Der schon hochbejahrte Ramler wurde vom König in sehr gnädiger Weise und mit Beibehaltung seines vollen Gehaltes seines Amtes enthoben, während v. Warsing, der eine dem Direktor subordinirte Stellung für die Kassenverwaltung nicht annehmen wollte, nur als Rechtskonsulent dem Theater verblieb.



## Iffland's Direktion.

Bei den mancherlei Verbesserungen, welche das Theater seit seiner Umwandelung zum „Königlichen“ erfahren hat, und bei den vielen schönen Erfolgen, deren die Direktoren Engel und Ramler sich rühmen durften, bleibt es eine auffallende Thatsache, daß im Publikum der Ton noch immer der alte geblieben war, daß tumultuarische Opposition und leichtfertig herbeigeführte Scandalia sich immer noch nicht aus dem königlichen Hause verbannen ließen. Auch jetzt noch war es kein seltener Fall, daß das Mißfallen über einzelne Schauspieler sich in Pochen und Pfeifen äußerte; und eine vielleicht etwas mildere aber nicht weniger empfindliche Aeußerung der Unzufriedenheit bestand auch darin, daß die Schauspieler bei Abgängen „ausgehustet“ wurden. So schonungslos und roh verfuhr man nicht allein bei eklatanten Durchfällen neuer Schauspieler, die man überhaupt nicht weiter zu sehen wünschte, sondern auch langjährige und beliebte Mitglieder mußten dergleichen hinnehmen, sobald sie in einem einzelnen Falle die Unzufriedenheit des Publikums erregten. Man war eben noch sehr weit davon entfernt, den Schauspieler als ein gleichberechtigtes Mitglied in der guten Gesellschaft anzuerkennen. Bezeichnend dafür ist, daß noch im Jahre 1789 das Königliche Hof- und Kammergericht die öffentliche Warnung wiederholte: den bei der Oper und Komödie beschäftigten Personen weder an Geld noch an Waaren

etwas zu borgen, da etwaige bezügliche Klagen vom Gericht nicht angenommen würden, die Beschädigten also den Verlust sich selber zuzuschreiben hätten.

In einigem Zusammenhang mit dem Benehmen des Publikums stand es auch wohl, daß auf der Bühne selbst und hinter den Coulissen noch keineswegs die Ordnung herrschte, welche bei einem solchen Institut erwartet werden mußte. Die bisherigen Direktoren hatten sich jedenfalls nicht die erforderliche Autorität zu schaffen gewußt, was wiederum damit zusammenhing, daß die Direktion vielköpfig und ohne ein Haupt war, dessen Willen unbedingt respektirt werden mußte. Fleck, dessen große Künstlerschaft und achtunggebietende Persönlichkeit wohl hätte ausreichend sein sollen, ihm als Regisseur volle Autorität zu sichern, mußte in dieser wiederholt, auch noch von Ramler, ausdrücklich unterstützt werden, wenn Widerspenstigkeiten — am häufigsten wieder von Seiten Unzelmann's — ihm das Amt erschwerten. So ging es denn auch auf der Bühne häufig ziemlich bunt zu, und grobe Fehler und Unordnungen, verspätetes Auftreten, falsches Abgehen, Irrthümer bei den Veränderungen der Scene u. s. w. mußten häufig öffentlich gerügt werden.

Es war somit eine wesentliche Aufgabe Iffland's geworden, auch in dieser Beziehung das Theater gründlich zu reorganisiren und der Kunst ein höheres Ansehen zu verschaffen. Es war deshalb von Seiten Iffland's sehr begründet, daß er bei der Annahme seines Postens unbedingte Machtvollkommenheit in Anspruch nahm und keinen Anderen weder über sich noch neben sich als gleichberechtigt anerkennen wollte. Nur in dem trefflichen Fleck erkannte er einen Helfer, dem er vertraute und mit welchem er in gemeinsamem Wirken etwas durchzusetzen hoffte. Daß er sich hierin nicht getäuscht, erkannte Iffland schon in seinem 1798 erschienenen Buche „Meine theatralische Laufbahn" in warmer und würdiger Weise an, indem er schrieb: „Fern von Kleinlichkeit, offen und wahr habe ich an dem Künstler vom ersten Rang, dem Vertrauten der Wahrheit und Natur — an Herrn Fleck einen Mitarbeiter, dessen Freundschaft und Biedersinn das alte Märchen widerlegt, daß zwei Künstler mit

gleicher Wärme für die Kunst auf einer Bahn nicht in Frieden wandeln könnten."

Uebrigens war bei der Veröffentlichung des hier genannten Buches ein bedeutender Beweggrund für Iffland gewesen, darin am Schlusse sein Verhalten gegen den Freiherrn von Dalberg, seinen langjährigen Chef in Mannheim, zu rechtfertigen. Denn er hatte diesem schon zehn Jahre früher eine schriftliche Erklärung gegeben, daß er nie ohne Dalberg's Wissen ein Engagement irgendwo abschließen würde. Daß er es nun doch gethan, — denn nicht nur die seit lange vorausgegangenen Verhandelungen mit Berlin, sondern auch sein Engagements-Abschluß gingen ohne Dalberg's Wissen vor sich, — sucht Iffland mit dem unfreundlichen und ihn absichtlich in Ungewißheit lassenden Benehmen Dalberg's in letzter Zeit zu rechtfertigen. Aber er verschweigt hierbei einen anderen wichtigen Grund, den wir in einem erst in neuerer Zeit erschienenen und für die Theatergeschichte verdienstvollen Werke: „Iffland und Dalberg" von J. Koffka (1865) kennen lernen. Dieser Grund lag ganz einfach in Iffland's pekuniären Verhältnissen. Schon nach Engel's Abgang 1794 hatte Iffland sich in Berlin aufs neue in Erinnerung gebracht, indem er schon damals an Engel's Stelle eintreten wollte. In einem deshalb nach Berlin gerichteten Schreiben spricht er es offen aus, daß er, um Mannheim verlassen zu können, eines Vorschusses von 5000 Thalern bedürfe, und er gab dabei die verschiedenen Ursachen an, welche ihn in die Lage gebracht hatten, solche Bedingung zu stellen. Man ging in Berlin auf alle Wünsche Iffland's ein, und er wurde, nach den wieder aufgenommenen Verhandelungen, während seines Gastspiels in Berlin mit dem damals sehr bedeutenden Gehalt von 3000 Thalern engagirt. Gewiß war es Iffland nicht zu verargen, wenn er die Gelegenheit zu einer so bedeutenden Verbesserung ergriff, und zwar in einer Zeit, da gerade durch den Krieg am Rhein auch das Fortbestehen des Mannheimer Theaters mehr als einmal in Frage stand. Aber bei Iffland's feiner Empfindung, die ihn stets auszeichnete, fühlte er sich umsomehr gedrungen, durch die in jenem Buche gegebenen Erklärungen

über sein Verhältniß zu Dalberg auch den Schatten eines Undankes oder Wortbruchs von sich abzuwenden. Daß er dabei nicht ganz offen alle Gründe darlegte, war verzeihlich. Seine lange gehegten Wünsche waren ihm mit dem Berliner Engagement erfüllt worden. Die Unterredung, die er beim Antritt seiner Direktion mit dem Könige in Potsdam gehabt, würde ihm, wie er schreibt, unvergeßlich bleiben. Der König habe ihm als „Instruktion" für seinen Posten gesagt: „Hüten Sie sich für einseitige Rollenvertheilung, lassen Sie jeden vorwärts gehen. Ich hätte gern, daß auch das letzte Mitglied am Theater zu Zeiten bemerkt würde." Iffland selbst schlägt den Werth dieser Worte so hoch an, weil er die „väterliche Absicht" darin erkennt, und weil dies ganz zu seinem eigenen wohlwollenden Charakter stimmte. „Das Berliner Publikum", fährt er dann fort, „hat mir Achtung eingeflößt und Erkenntlichkeit. Vom ersten Augenblick an ist es mein fester Vorsatz gewesen, für sein Vergnügen und das Beste des Ganzen, so viel an mir ist, zu wirken, ohne durch Neuerungen eine Gewaltthätigkeit zu begehen, welche den Schaden der Einzelnen bewirkt, indem sie das Ganze mehr hemmt, als vorwärts bringt. Die Talente, welche ich auf dem Berliner Theater gefunden habe, sind ächt und selten. Zutrauen und guter Wille werden immer mehr ihre enge Vereinigung veranlassen, welche die Vollendung des Ganzen und den Triumph der Kunst bewirkt."

In der That konnte er das Personal, wie es bei seinem Antritt beschaffen war, mit Hoffnungen auf gesteigerte künstlerische Ergebnisse übernehmen. Zu den oft schon Genannten waren in den letzten Jahren einige jüngere Kräfte hinzugekommen, welche viel versprachen und auch hielten. Es waren dies Fleck's jugendliche Gattin Louise, Mattausch und vor Allem Beschort, der besonders auch durch seinen Fleiß und durch seine Vielseitigkeit der Direktion überaus nützlich wurde. Auch unter den schon seit länger engagirten Mitgliedern waren einzelne, die noch Vervollkommnung erwarten ließen.

Gleich nach Beginn der Iffland'schen Direktion war das Königshaus durch zwei Todesfälle betroffen — des Prinzen Louis

und der verwittweten Königin Elisabeth Christine, — welche den Schluß der Bühne auf länger als drei Wochen herbeiführten. Für Iffland aber hatte dies den Vortheil, seine Kräfte für das schwierige Amt in Ruhe sammeln zu können. Schmerzlicher wurde er schon ein Jahr darauf durch den Tod des Königs Friedrich Wilhelm II. berührt, dessen lebhaftem Interesse für das Theater und für Iffland's Person dieser seine Stellung verdankte. Die Krone ging auf Friedrich Wilhelm III. über, welcher auch die Liebe für's Theater als Erbschaft überkommen hatte und demselben eine zwar stille, aber solide und fortschreitende Förderung angedeihen ließ.

Iffland, der seine Theaterlaufbahn mit kaum 20 Jahren begonnen hatte, war 1759 geboren, also beim Antritt seiner Berliner Stellung erst 38 Jahre alt. Im Jahre 1797 waren die ältesten Mitglieder des Schauspiels: Reinwald 48 Jahre, Rüthling 45, Böheim ebenso, Unzelmann 44, Herdt und Kaselitz 42; Fleck war erst 40 Jahre alt, Berger 37, Franz 34, Mattausch und Beschort 30, und der jüngste, Bethmann, 23 Jahre. Im weiblichen Schauspielpersonal war nunmehr Karoline Döbbelin, mit 39 Jahren die Aelteste, demnächst Mad. Böheim mit 38 Jahren, und der glänzende Stern des Personals, Friederike Unzelmann, war 31 Jahre, Henriette Eunicke 25, Louise Fleck 20 und Mlle. Eigensatz 16 Jahre.

Für dies Ensemble mehr oder weniger hervorragender Talente war Iffland selbst auch als Schauspieler ein bedeutender Gewinn. Seiner ganzen Naturanlage nach konnte er Fleck nicht ins Gehege kommen, da heroische und romantische Gestalten, die gerade Fleck's Größe waren, seiner Individualität fern lagen. Den Franz Moor, welchen er vor 15 Jahren bei der ersten Aufführung der Räuber in Mannheim gespielt, mochte er auch jetzt nicht fahren lassen, und die Rolle fehlte auch nicht in seinem Berliner Gastspiel. Aber seine besten Leistungen gehörten dem mehr bürgerlichen Schau- und Lustspiel an, derjenigen Sphäre, in welcher er auch als Theaterdichter so große Erfolge gehabt. In Berlin trat er zuerst als „Essighändler", einem damals neuen Stücke aus dem Französischen (von Mercier) auf und er

war in dieser Art Rollen das Vorbild für viele andere Schauspieler geworden. Im Hochtragischen lag ihm besonders die Darstellung großer Leidenschaften fern; aber ausgezeichnet gelangen ihm biedere und schlicht männliche Charaktere, und unvergleichlich war er in fein humoristischen Rollen des bürger-



Iffland.

lichen Familienstückes. Wenn auch bei der Durchführung derartiger Charaktere die Detailmalerei ihre bedenkliche Seite hatte, so wurde doch die Konsequenz in der Ausarbeitung stets bewundert.

In Bezug auf die Bildung des Schauspiel-Repertoirs sowohl, wie auf den Stil der Darstellung ging Iffland seine

eigenen Wege, wozu ihn seine Intelligenz wie seine reichen Erfahrungen berechtigten. Der idealen Schiller-Goethe'schen Richtung war er, aus Respekt vor allem Bedeutenden, geneigt Konzessionen zu machen, während anderseits der realistische Zug in der Schröder'schen Darstellungsweise sowohl seinem eigenen Können, wie auch seiner Ueberzeugung und Erkenntniß der theatralischen Erfordernisse mehr entsprach. Wie er nach seinem innersten Wesen dem Maßvollen geneigt war, so wurde er dadurch auch dazu bestimmt, eine vermittelnde Stellung zwischen den gegensätzlichen Richtungen einzunehmen, was ihn besonders zur Leitung eines großen Kunstinstituts befähigte. Ein solches ist denn auch das Berliner Theater erst unter seiner intelligenten Führung geworden. Zunächst mußte es sein Bestreben sein, das durch die Erfolge der Oper und des Singspiels gesunkene Interesse für's Schauspiel wieder zu heben. Ramler hatte stets mehr Neigung für die schon etwas veraltete Richtung gehabt, eine Neigung, welche sich auch auf die Operette älteren Stils bezog. Warsing hatte wieder alle seine Bemühungen darauf gerichtet, durch gesteigerten Glanz in der Ausstattung, in Dekorationen und Kostümen, die Anziehungskraft der Oper noch zu verstärken.

Es ist nur zum Theil richtig, wenn Iffland nachgesagt wurde, daß er die Versform in der Tragödie nicht liebte, und daß er die Schauspieler sogar anleitete, die Verse wie Prosa zu sprechen. Iffland hatte im Gegentheil das ganz richtige Gefühl, daß, wenn ein Drama in Versen geschrieben ist, die Verse auch im Vortrag gehört werden müßten, und er hatte mit einzelnen Schauspielern, denen das Sprechen der Verse noch viel Noth machte, große Schwierigkeiten. Aber er wollte den Vers nicht als solchen deklamiren lassen, sondern ihn als natürliche Rede behandeln, bei welcher der Rhythmus nur etwas zufälliges ist. Schiller äußerte einmal gegen Körner über die Unzelmann: ihre Deklamation sei schön und sinnvoll, aber das Vorurtheil des beliebten Natürlichen beherrsche sie noch zu sehr: „ihr Vortrag nähert sich dem Konversationston ... da wo die Natur graciös und edel ist, wie bei Mad. Unzelmann, mag man sich's

gern gefallen lassen, aber bei gemeinen Naturen muß es unausstehlich sein." Das mochte in jeder Beziehung richtig sein; wenn aber Schiller mit Bezug auf „das Vorurtheil des beliebten Natürlichen" sagt: das sei Iffland's Schule, so war dies hier keineswegs zutreffend, denn die Unzelmann war vor Iffland's Direktion eine fertige und vollkommen selbstständige Künstlerin, bei welcher Iffland's Weisungen sicher nichts mehr vermocht hätten.

Die Schauspielnovitäten, welche Iffland in den beiden ersten Jahren seiner Direktion brachte, hätten vielleicht seine Vorliebe für das Prosa-Schauspiel bezeugen können. Das lag aber nicht an seinem Wollen, sondern an den vorhandenen neuen Stücken. Iffland selbst, von dem in diesen beiden Jahren fünf neue große Schauspiele zur Aufführung kamen, konnte nur in Prosa schreiben, und sein Prosa-Dialog muß noch heute für das Konversationsstück als musterhaft erkannt werden. Von Kotzebue kamen bis Ende 1798 ebenfalls vier neue große Stücke, darunter „Graf Benjowsky" (Mattausch als Benjowsky, Iffland als Hettmann) zur Aufführurg, außerdem einzelne Stücke von Ziegler, Beck u. A. Auch Chr. F. Weiße's „Richard III." in einer neuen Bearbeitung („nach Shakespeare und Weiße") von Steinberg wurde einstudirt. Viel bedeutender war die Ernte des folgenden Jahres, 1799. Denn neben den neuen Stücken von Kotzebue (Johanna von Montfaucon und „Die beiden Klingsberg"), von Vogel, Ziegler und von Iffland selbst, brachte dies Jahr von Schiller's Wallenstein-Trilogie: „Die Piccolomini." Mit welcher liebevollen Hingebung Iffland sich für die große Dichtung interessirte, ersehen wir aus seinem sehr inhaltvollen Briefwechsel, welcher uns in Teichmann's „Theatr. Nachlaß" mitgetheilt ist. Noch ehe Schiller mit der Dichtung fertig war, bestürmte ihn Iffland brieflich, ihm das Manuscript, wie er es für die Bühne bearbeitet habe, zu senden, denn das Publikum verlange mit Sehnsucht danach: „Ich werde mit Freuden die Bedingungen erfüllen, welche Sie so gütig sein wollen, dafür festzusetzen." Schiller antwortete ihm darauf (15. Oktober 1798) nach der in Weimar erfolgten Aufführung

von „Wallensteins Lager": Man könne dieses zwar, wie es auch in Weimar geschehen, für sich allein spielen, aber schicklicher würde es mit dem zweiten Stücke verbunden. Dieses heiße Die Piccolomini und würde nicht über zwei Stunden spielen. (Darin hatte sich nun Schiller, wie er später selbst bekannte, sehr getäuscht.) Interessant ist in diesem Briefe Schiller's Bemerkung, daß Die Piccolomini am Schlusse einen „Epilog" hätten, „der den Uebergang zu dem dritten Stücke bildet." Dieses heiße: „Wallensteins Abfall und Tod" und sei die eigentliche Tragödie. Wegen des Honorars antwortet Schiller: Er mache ungern Bedingungen, „da es aber in solchen Fällen das Beste ist, seine Intention gerade heraus zu sagen, so will ich keine Umstände machen. Ich verlange für die drei Stücke zusammen 60 Friedrichsd'or, ein Preis, bei dem ich allerdings die Größe des Berliner Publikums, den Glanz Ihres Theaters und vorzüglich Ihre Gefälligkeit in Anschlag gebracht habe." Iffland erklärte sich hierauf mit dem Honorar, welches für damalige Verhältnisse ein sehr bedeutendes war, ohne Weiteres einverstanden, bat um Uebersendung der Weimarischen Kostüm-Zeichnungen und drängte wieder um Beschleunigung. Bei Uebersendung der Piccolomini kommt Schiller wieder auf jenen fraglichen Epilog zurück, den er noch nicht geschrieben, und fragt bei Iffland um Rath, ob er meine, daß er am Schluß des fünften Aktes „noch ein paar Worte sagen lasse, die dem Stück zu einem bedeutenden Schlußstein dienen, und den Zusammenhang mit dem dritten Stück noch ein wenig deutlicher machten." Wegen der Berliner Besetzung schreibt Schiller: Er habe gehört, Iffland wolle selbst den Wallenstein nicht spielen, sondern ihn an Fleck geben. „Da ich Fleck nicht kenne, aber Sie, so muß mir dieses freilich leid thun, und ich hoffe noch, daß es nicht dabei bleiben wird . . ." rc. Eine Woche später kommt Schiller mit dem Geständniß, er habe bei seiner Vorlesung des ganzen Stückes mit Schrecken erkannt, daß für die Aufführung vier Stunden nicht hinreichen würden. Er habe sich deshalb darüber gemacht und 400 Verse herausgestrichen. Sollte es so noch zu lang sein, dann bliebe kein anderer Rath, als „den

fünften Akt für das dritte Stück aufzuheben" (!), was er freilich sehr ungern thäte. Er tröstet sich aber, indem er das Kompliment hinzufügt: „Mein Trost ist dieser. Wird der Wallenstein von Ihnen selbst gespielt, so merkt das Publikum die Länge des Stückes ohnedem nicht, und spielten Sie den Oktavio, so wird es für sein längeres Warten durch die vier letzten Scenen des fünften Aktes entschädigt."

Iffland wußte sehr wohl, wie sehr Fleck für den Wallenstein geschaffen war, und es entschied daher bei ihm nicht der ehrgeizige Schauspieler, sondern der einsichtsvolle Direktor. In der That war dadurch die Besetzung der beiden Rollen — Wallenstein und Octavio — eine so ausgezeichnete, wie sie an keiner anderen Bühne zu ermöglichen war. Iffland konnte am 10. Februar 1799 nach Weimar melden, daß die Piccolomini, wie er hoffe, am 18. gegeben würden, — „gut, mit Anstand, wenigstens mit allem Aufwand, den wir diesem Meisterwerke mit Freuden widmen." Aber eine schlimme Nachricht mußte er gleich hinzufügen: daß die Aufführung von Wallensteins Lager unmöglich sei: „Es scheint mir und schien mehreren bedeutenden Männern bedenklich, in einem militärischen Staate ein Stück zu geben, wo über die Art und Folgen eines stehenden Heeres so treffende Dinge in so hinreißender Sprache gesagt werden. Es kann gefährlich sein, oder doch leicht mißdeutet werden, wenn die Möglichkeit, daß eine Armee in Masse deliberirt, ob sie sich da oder dorthin schicken lassen soll oder will, anschaulich dargestellt wird. Was der wackere Wachtmeister so charakteristisch über des Königs Scepter sagt, ist, wie die ganze militärische Debatte, bedenklich, wenn ein militärischer König der erste Zuschauer ist. Ganz anders ist das in Weimar" u. s. w. Aus der Umständlichkeit der weiteren Auseinandersetzungen Iffland's ist sein Bemühen ersichtlich, den Dichter deshalb nicht zu verstimmen. Schiller antwortete denn auch, er könne den geltend gemachten Gründen gegen die Aufführung nichts entgegensetzen, — „der Skandal wird genommen, nicht gegeben, aber das ist es eben, was ein solches Wagstück bedenklich macht." Schiller hofft, da Iffland wegen des Honorars bei dem Handel

zu kurz komme, die zwei anderen Stücke möchten ihn dafür entschädigen. Das war denn auch in der That der Fall, und besonders Fleck's Wallenstein wurde seine in dieser Zeit am meisten bewunderte Leistung. Die erste Aufführung der Piccolomini am 18. Februar fand zum Benefiz für Fleck statt.*)

In den kritischen Blättern seiner Zeit ist unter allen Rollen Fleck's seine Darstellung des Wallenstein am häufigsten und eingehendsten beurtheilt worden, so daß wir im Stande sind, uns daraus ein ungefähres Bild seiner Darstellung zu konstruiren. In der Richtung seines Talentes lag es, daß er besonders den dämonischen Trieb zur Herrschaft hervortreten ließ und er fand in dieser Beziehung eine seinem gleichfalls vielbewunderten Macbeth verwandte Aufgabe. Vor Allem aber brachte er im Wallenstein den schwärmerischen Zug, den Glauben an die Sterne, zu überwältigender Wirkung. Fleck legte gar kein Gewicht auf das Rhetorische, wirkte aber um so mehr durch die erschütternde Innerlichkeit seines Spiels. Daß Wallenstein Fleck's größter künstlerischer Triumph gewesen, hat um so mehr Bedeutung, als er auch für diese schwierige und, sowohl in dem Gesammtbild des Charakters, wie durch die feinen Details in der Ausarbeitung, ganz eigenartige Aufgabe kein Vorbild hatte, an das er auch nur zum Theil sich hätte anlehnen können. Das war aber überhaupt nicht seine Sache; denn Alles, was er in dieser höheren dramatischen Gattung spielte, war bei ihm stets seinem eigenen innersten Empfinden entsprungen.

Schon drei Monate nach den Piccolomini folgte — zum Benefiz für die Mitglieder des Orchesters — die Aufführung von „Wallensteins Tod." (Wallensteins Lager kam erst nach vier Jahren zur Aufführung.)

---

*) Aus den damaligen Ankündigungen der zahlreichen Benefizvorstellungen ersehen wir, daß es damals — und auch noch später — Sitte war, Billets auf „ganze Logen" in der Wohnung des Benefiziaten zu entnehmen. Fleck's Wohnung war in der Markgrafenstraße, unweit der Mohrenstraße.

In dasselbe Jahr der Wallenstein-Aufführungen fällt noch eine andere, und in gewissem Sinne eine noch größere That Iffland's: Die erste Aufführung des Hamlet nach Schlegel's Uebersetzung. Iffland war überhaupt der erste, der es wagte, den bisherigen Prosaübersetzungen und den Dichter verstümmelnden Bearbeitungen Shakespeares gegenüber eine seiner Tragödien, und gerade die populärste, in ihrer reinen Gestalt, ohne die früheren willkürlichen Veränderungen und — in der jambischen Sprache des Dichters, zu geben. Beim Hamlet war dieser Schritt um so kühner, als gerade diese Tragödie in der Bearbeitung Schröder's, der ja selbst den tragischen Ausgang veränderte, vollkommen eingebürgert war. Daß aber Iffland es nicht nur wagte, dieser Thatsache gegenüber Hamlet in der reinen Gestalt des Originals herzustellen, sondern daß er dafür auch die erste deutsche metrische Uebertragung, die Uebersetzung Schlegel's, auf die Bühne brachte, ist wieder ein Zeugniß dafür, daß Iffland die Berechtigung der Versform für die höhere Tragödie vollkommen anerkannte. Iffland war in diesem muthigen Vorgehen zugleich den Romantikern, mit denen er sonst keinerlei innere noch äußere Verbindung hatte, mit anerkennenswerther Objektivität entgegen gekommen. Er zeigte damit, daß er als Theaterlenker keiner einseitigen Richtung huldigen und daß er niemals durch seine eigenen Neigungen allein sich bestimmen lassen wollte. Auch Schlegel hatte hierbei ein Zugeständniß der modernen Bühne gemacht, wenn auch nur in sehr beschränktem Maße. Wenn Schlegel als Shakespeare-Uebersetzer alle Veränderungen, welche für die Bühne gemacht wurden, für unberechtigt hielt, so wich er darin nicht nur von Goethe's, sondern auch von Tieck's Standpunkt ab. In der gedruckten ersten Separat-Ausgabe des Hamlet bemerkt er ganz richtig in dem Vorwort: Wenn Shakespeare wirklich ein Meister in der dramatischen Kunst war, warum bildet sich der erste der beste ein, es besser machen zu können? Dies Urtheil entsprach aber mehr dem litterarischen als dem theatralischen Standpunkt. Schlegel hatte diese Separat-Ausgabe des Hamlet auch deshalb veranstaltet, weil, wie er sagt, „eine der ersten Bühnen Deutsch-

lands unter der einsichtsvollen Leitung eines von dem großen Sinne der Dichtung durchdrungenen Künstlers" sich zu der Aufführung entschlossen hatte. Dieser Umstand war es denn auch wohl, welcher ihn zu einem, wenn auch noch so geringfügigen Zugeständniß für die Bühne veranlaßte. Dies bestand freilich nur in der Veränderung einzelner Dialogstellen, indem er am Schlusse der Uebersetzung die Auslassungen und Veränderungen, wie sie für die theatralische Aufführung benutzt werden sollten, hinzufügte. Es sind im Ganzen nur acht Dialogstellen, durch deren Weglassung oder Veränderung bei empfindlichen Naturen Anstoß vermieden werden sollte. Diese Veränderungen sind denn auch von anderen Bühnen acceptirt worden, während freilich im Uebrigen viel bedeutendere Weglassungen, je nach dem Belieben der verschiedenen Regisseure dazu kamen. Iffland aber blieb es zu danken, daß durch sein Vorgehen die Bearbeitungen Schröder's und Anderer allmählig verbannt wurden und Shakespeare's Hamlet in der Schlegel'schen Uebersetzung Eingang fand.

Nach dieser Wiederherstellung der Tragödie wurde Hamlet selbst von Beschort gespielt. Nach den eingehenden Berichten seiner Zeit legte Beschort den Schwerpunkt in die Melancholie Hamlet's und manche finden ihn deshalb zu weich. Beschort spielte den melancholischen Prinzen gewiß vortrefflich und mit jenem „Anstand", der in allen Beurtheilungen seiner Rollen an ihm gerühmt wurde. Für die stärksten Affecte reichte aber Beschort's Talent nicht aus. Die Ophelia der Unzelmann muß von bestrickendem Reiz gewesen sein; ihre Anmuth und natürliche Grazie in Erscheinung und Bewegung und das künstlerische Maß, das sie in allen ihren Rollen beobachtete, ließ sie auch in den Scenen des Wahnsinns die Grenze des Schönen nie überschreiten.

Im Jahre 1801 war es wieder Schiller, der mit zwei neuen Stücken großen Erfolg hatte und das Interesse für's Schauspiel wesentlich erhöhte. Es waren dies Maria Stuart und Die Jungfrau von Orleans. Maria Stuart war schon im Juni 1800 an Iffland eingesendet worden, nachdem

die erste Probe damit in Weimar gemacht war. Schiller hatte hierbei ausdrücklich den Wunsch ausgesprochen, daß Louise Fleck die Maria und Friederike Unzelmann die Elisabeth spielen möge. Bezüglich der letzteren Rolle bemerkte er, es läge ihm Alles daran, „daß Elisabeth noch eine junge Frau sei, welche Ansprüche machen darf", daß sie also von einer Schauspielerin gegeben werde, „welche Liebhaberinnen zu spielen pflegt." Den Burleigh wünschte der Dichter am liebsten in Iffland's Händen, falls dieser nicht etwa mehr Neigung zum Shrewsbury habe.*)

Daß Iffland keine von den beiden ihm vorgeschlagenen Rollen übernahm, sondern die kleinere Rolle des Melvil gab, findet Schiller's Zustimmung, weil er unter diesen Umständen für den fünften Akt die schönsten Hoffnungen haben dürfe. Die erste Aufführung fand am 8. Januar 1801 statt. Maria wurde aber nicht nach Schiller's Wunsch von Mad. Fleck gespielt, sondern von der Unzelmann, und diese Besetzung ist sicher die richtigere gewesen, denn Louise Fleck, welche wohl durch liebliche Erscheinung und Jugendlichkeit bestach, hatte keineswegs die hohe tragische Befähigung für eine Rolle wie Maria. Madame Böheim spielte die Elisabeth, Mattausch den Mortimer, Berger den Burleigh und Fleck den Leicester. Die letztere Rolle deutet auch schon auf den schweren Verlust, welcher dem Theater drohte, und der bald darauf eintrat. Denn schon für die Wiederholung dieses Trauerspiels mußte Iffland den Leicester übernehmen, da Fleck schwer erkrankte.

Zwischen diesem und dem nächsten Schiller'schen Stücke hatte Iffland auch Goethe's Egmont auf's Berliner Theater gebracht. Aber das Trauerspiel hatte nicht den gehofften Erfolg, und es wurde in diesem Jahre nur wenige Male wiederholt. Beschort spielte Egmont, Iffland Oranien, Herdt Alba und die

*) Sehr bezeichnend für die Rücksichten, welche Schiller stets auf das praktische Theater nahm, ist auch sein hier ausgesprochener Wunsch, daß Elisabeth zwischen dem 2. und 3. Akt sich nicht ganz umkleiden möge, weil dadurch das Stück um 20 Minuten unnöthig verlängert werde. Die Darstellerin solle also nur Mantel und Kopfputz ändern.

Unzelmann Klärchen. Beschort gehörte zu Denjenigen, welche auch in dieser Zeit noch gleichzeitig im Schauspiel wie in der Oper wirkten, und auf beiden Gebieten in erster Reihe standen. Er spielte Hamlet und Egmont und sang dabei den Grafen Armand im Wasserträger, den Grafen in Figaro's Hochzeit und Don Juan. Später sang er in Gluck's Iphigenie den Orest, und in Goethe's Iphigenie spielte er den Pylades. Beschort war keine besonders geniale Natur, aber er war für



Beschort.

das Theater ein höchst werthvolles Mitglied, nicht allein durch seine Vielseitigkeit, sondern auch durch Bildung und durch den Fleiß, mit welchem er alle Rollen ausarbeitete.

Während in dieser Zeit der bereits vor zwei Jahren begonnene Bau des neuen Theaters schon fast vollendet war, brachte Iffland im November 1801 noch im alten Hause das schwierigste und personenreichste der Schiller'schen Dramen „Die Jungfrau von Orleans“ zur Aufführung. Bei Einsendung dieses Stückes hatte Schiller den Wunsch ausge-

sprochen, daß Mad. Unzelmann die Hauptrolle spielen möge, und machte dabei die interessante Bemerkung: „Die kleine Figur, welche die größte Einwendung dagegen scheint, hat bei der Johanna nicht so viel zu bedeuten, weil sie nicht durch körperliche Stärke, sondern durch übernatürliche Mittel den Kampf überwindet. Sie könnte also, was dieses betrifft, ein Kind sein, wie der Oberon, und doch ein furchtbares Wesen bleiben.“ Iffland handelte aber hier jedenfalls als der erfahrenere Beurtheiler des Publikums, wenn er auch auf diesen Vorschlag des Dichters nicht einging, abgesehen davon, daß auch die physische Kraft der Unzelmann, besonders ihr Sprachorgan, nicht ausreichte, und daß diesem Mangel doch nicht durch die „übernatürlichen Mittel“ abzuhelfen war. Genug, die Rolle der Johanna spielte — Mad. Meyer. Wer war Mad. Meyer? Sie führte diesen Namen allerdings nur kurze Zeit, denn bis jetzt war sie Mad. Eunicke, geborene Schüler, und später war sie die vielgenannte und namentlich von ihrem letzten Manne Dr. Schütz ausposaunte Hendel-Schütz. Von den vier Männern dieser Frau war Dr. Meyer, ein Berliner Arzt, ihr zweiter. Keinen von allen ihren Männern hatte sie durch den Tod verloren, — sondern alle lebendig — durch Ehescheidung. Ihr deklamatorisches Pathos und ihre besonders später so ausgebildete mimisch-plastische Kunst schien wohl besonders geeignet für die Rolle der Heldenjungfrau zu sein.*) Mattausch spielte den

*) Die Berlinische (Vossische) Zeitung brachte auch jetzt noch keine Kritiken über das Theater; wohl aber enthält das Blatt vom 26. November ein Gedicht „an Madam Meyer“, worin in ganz feiner Weise ihr zu verstehen gegeben ist, daß eigentlich Frau Unzelmann (sie ist in dem Gedicht nur als „jene Einzige“ bezeichnet) die Rolle hätte spielen sollen, denn das Wunder der Sendung Johanna's und das wundervolle Bild des Dichters sei in der Darstellung der Madame Meyer verschwunden vor dem „irdischen Weib.“ In einer der nächsten Nummern der Zeitung giebt aber dafür ein anderer Einsender in einem Gedicht eine ziemlich grobe Antwort, des Inhalts: Jener Tadler könne das Schöne und Große nicht erkennen, weil sein Auge von „der Einzigen“ umnebelt sei.

Dunois, Böheim den Talbot, Beschort den König und Iffland die kleine Rolle des Landmannes Bertrand. Fleck war in diesem Drama, wie auch schon im Egmont, nicht mehr beschäftigt, denn schon während der Aufführung der „Jungfrau", welche von Ende November bis zum Jahresschluß noch dreizehnmal bei stets vollem Hause gegeben wurde, lag Fleck bereits im Sterben. Schon ein Jahr vorher, nach einer Aufführung des Wallenstein, hatte er für längere Zeit dem Theater fern bleiben und sich zu einer Operation verstehen müssen, auf deren Ausgang das ganze Berliner Publikum mit ängstlicher Spannung harrte. Sie war glücklich ausgefallen und Fleck trat bald darauf in der Rolle des Wallenstein wieder auf, um aber nach kurzer Zeit auf's neue zu erkranken. Er konnte sich jetzt nicht wieder erheben, und am 20. Dezember hatte der größte Schauspieler, den Berlin je besessen, im besten Mannesalter von 45 Jahren ausgelebt. Er hinterließ seine noch jugendliche Gattin und drei Kinder. Die kurz nach seinem Tode auf ihn geprägte Denkmünze von Abramson zeigte sein Bildniß mit der Umschrift „Groß als Künstler, bieder als Mensch", und auf der Rückseite seinen Grabstein mit den Worten Wallensteins: „Ich denke einen langen Schlaf zu thun."

Fleck's Tod war ein schwerer, noch für lange Zeit unersetzlicher Verlust für das Berliner Theater. Das Publikum hatte noch Jahre lang seine herrlichen dramatischen Gestalten in Erinnerung vor Augen, und es wurde bei jedem neuen Versuche, in einer seiner Rollen ihn zu ersetzen, auf's neue daran erinnert, was es an ihm verloren hatte. Iffland selbst mußte den Verlust auf's tiefste empfinden, obwohl das gesteigerte Selbstbewußtsein des außerordentlichen Künstlers in den letzten Jahren ihm zuweilen Schwierigkeiten bereitet hatte, die aber durch Iffland's kluges und dabei stets wohlwollendes Benehmen, welches auch in dem reinen Charakter Fleck's die entsprechende Aufnahme fand, immer bald beseitigt waren. Als in dem folgenden Jahre Herr Reinhard, der unter Schröder in Hamburg seine Schule gemacht, in ehemaligen Fleck'schen Rollen ein Gastspiel in Berlin gab, wurde er zwar anfänglich sehr beifällig

vom Publikum aufgenommen, aber der Beifall verminderte sich in den folgenden Rollen. Der feinfühlende Herausgeber der „Annalen des neuen National-Theaters"*) schrieb den anfänglichen Beifall gerade der Erinnerung an Fleck zu. Er sagt: „Es wird immer ein Zauber um die Stücke schweben, in welchen Fleck seine Größe entwickelte, die Erinnerung wird suppliren, was der Darsteller vermissen läßt, und wer die Manen des Todten nicht zu sehr beleidigt, mag die Rennbahn sicher betreten, an deren Ziele der gekrönte Sieger starb. War Er doch auch im Leben über allen Künstlerneid wie über alle Rivalität erhaben, indem er fühlen mußte, wie einzig und wie sicher er stand, ein Gefühl, welches ihn jedes verächtliche Mittel, die kränkelnde Künstlerexistenz zu fristen, verschmähen ließ." — Iffland selbst hatte schon in der Berlinischen Zeitung vom 22. Dezember über Fleck's Tod eine von ihm unterzeichnete Anzeige gemacht, aus der wir die den Künstler wie den Menschen verherrlichenden Worte hier wiedergeben. Nach den einleitenden Sätzen heißt es darin über Fleck:

„Die Natur hatte mit allen Gaben, die zur Vollkommenheit führen, ihren Liebling reich ausgestattet. Männlich schöne Gestalt, edle Haltung, bedeutender Schritt, ein Feuer werfendes Auge, verkündeten auf den ersten Anblick den großen Künstler! — Ein Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann. Kraft, Gewalt — ein Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und im Abgrunde mit sich fortriß. — Doch wer erinnert sich nicht mit Wehmuth, wie er so die Menschen gerührt, erfreut, bewegt, erschüttert, zu seinem großen Ziele mit sich fortgerissen hat! Die Empfindung für den großen Künstler lebt in der Brust der Menschen von Gefühl stärker, als der Buchstabe sie wiedergeben kann. Jene innere Kraft, welche ihm beiwohnte, hat es für ihn unnöthig gemacht, sein Talent durch geringe Hülfsmittel, welche sie sein

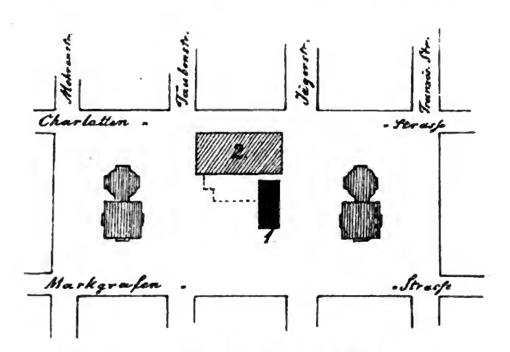
*) Diese vortreffliche schon mehrmals citirte kritische Wochenschrift erschien 1802 leider nur ein halbes Jahr lang; sie mußte wegen Mangel an Theilnahme mit Ende Juni eingehen.

mögen, geltend zu machen. Er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleite seine Künstlerbahn mit steter und stiller Gewalt. Der Ton der Gutmüthigkeit, womit er so innig rührte, war nicht das Werk der Kunst, er kam aus seiner redlichen Seele. Neidlos war sein Herz, sein Sinn mittheilend, und ein hohes reges Ehrgefühl war die Richtschnur seines Thuns. Seinen Freunden treu bis zur gänzlichen Aufopferung, kann er Undankbare gemacht haben, niemals aber hat er Unglückliche gemacht." Mit diesen ergreifend schönen Worten Iffland's scheiden wir von Fleck.

Fast gleichzeitig mit dem Tode des großen Künstlers vollzog sich in den äußeren Verhältnissen des Berliner Theaters eine bedeutende Umwandelung. Schon Anfangs des Jahres 1800 war auf dem Gensdarmenmarkte der Bau eines neuen Schauspielhauses begonnen, welches nunmehr, nach zweijähriger Arbeit, vollendet dastand. Die Mängel des alten (ehemaligen französischen) Komödienhauses wurden mit dem komplizirter werdenden Apparat, mit den gesteigerten Anforderungen an Bequemlichkeit und mit dem zunehmenden Aufwand der Scenerie immer mehr empfunden. Gerade das letzte Stück, welches noch im alten Hause gegeben wurde, Die Jungfrau von Orleans, hätte eine viel größere Bühne mit den dazu gehörenden Nebenräumen erfordert. Daß dort das Wagniß auf der verhältnißmäßig kleinen Bühne gelang, war freilich ein Triumph für Iffland's Direktions- und Regie-Talent.

Das neue vom Baurath Langhans errichtete Schauspielhaus stand ebenfalls auf dem Friedrichstädtischen oder Gensdarmenmarkt, mußte also unmittelbar neben dem älteren Hause, in welchem noch bis einen Tag vor Eröffnung des neuen gespielt wurde, errichtet werden. Es war dies dadurch möglich, daß die Langseite des alten Hauses in der Flucht der Jägerstraße, mit der schmalen Façade nach der Markgrafenstraße lag, wodurch der größere Theil des Platzes zwischen Jäger- und Taubenstraße frei blieb. Die Langseite des neuen Hauses lag deshalb, gerade wie das jetzige, genau in der Linie der Charlottenstraße und stand zu dem alten Hause im rechten

Winkel.*) Langhans hatte für die Form des Auditoriums, im Zusammenhang mit dem Bühnenraum, als Grundlinie die Ellipse genommen**), natürlich mit Veränderung der Bühnenrundung in eine geradlinige Form. Die Logen hatte er in so schräger



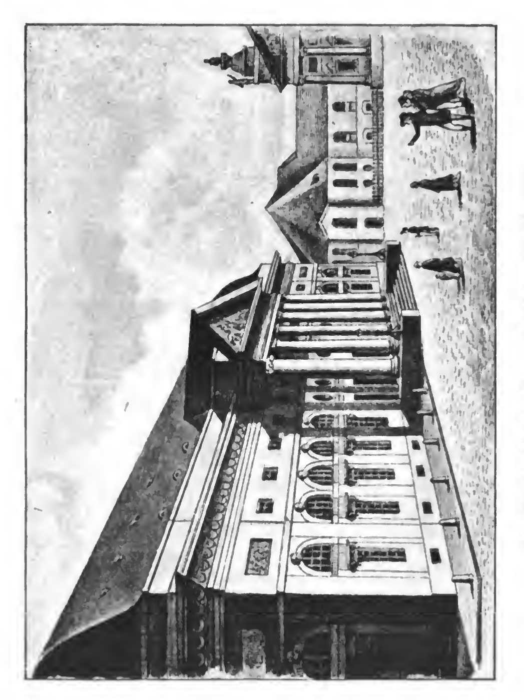

Stellung der beiden älteren Theater auf dem Gensdarmenmarkt.

Richtung angelegt, daß von jeder Loge aus die Bühne übersehen werden konnte. Das Parterre war aufsteigend in zwei Abstufungen angelegt und mit gepolsterten Sitzen versehen. Der erste Rang hatte außer der in der Mitte befindlichen großen

*) Die beigefügte Zeichnung wird die Stellung der drei verschiedenen Häuser zu einander klar machen. Das am dunkelsten schraffirte Haus (1) ist das ehemalige französische Komödienhaus, 2 ist das 1802 eröffnete Langhans'sche National-Theater, dessen Fundamente noch für den späteren Schinkel'schen Bau benutzt wurden, wiewohl der breite Vorbau mit der Säulenhalle und der Freitreppe darüber hinausgeht.

**) Karl Gotthardt Langhans: Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen älteren und neueren Schauspielhäusern in Rücksicht auf akustische und optische Verhältnisse. (Berlin, 1800, J. Fr. Unger.)

Königlichen Loge 20 Logen, der zweite Rang 26 und der dritte Rang 24 Logen; und ein vierter Rang war für Amphitheater und Gallerie. Das ganze Auditorium hatte für 2000 Zuschauer



Das Königliche National-Theater (von Langhans) 1802—1817.

bequem Raum, war sonach entschieden größer, als das jetzige Innere. Das ganze Gebäude hatte eine Länge von 244 Fuß, eine Breite von 115 Fuß und eine Mauerhöhe von 55 Fuß.

Die breite, der Markgrafenstraße zugekehrte Hauptfaçade hatte ein von sechs Säulen getragenes Frontispice und an den vier Seiten des Hauses waren verschiedene Reliefs von Schadow angebracht. Der gewöhnliche Einlaß war aber nicht durch die Pforten der Hauptfaçade, sondern von der Seite der Jägerstraße. Der allgemeine Eindruck, den das Haus in seiner äußeren Erscheinung machte, wurde sehr beeinträchtigt durch das hochaufsteigende und einförmige Ziegeldach. Aber das Innere überraschte durch den glänzenden Gegensatz zu dem alten Hause, nicht nur durch die Größe, sondern auch durch Heiterkeit und durch alle bis dahin vermißten Bequemlichkeiten, alle Anwesenden dermaßen, daß das Publikum am Abend der Eröffnung in wahren Enthusiasmus versetzt war. Die Preise der Plätze waren dieselben wie bisher geblieben: Für I. Rang, Sperrsitze und Parterre-Logen 16 Groschen (2 Mark), für II. Rang und Parterre 12 Groschen, III. Rang 10 Groschen, Amphitheater und Gallerie 6 und 4 Groschen. Der theuerste Platz war in der Fremdenloge à 1 Thaler. Ein Tagesverkauf fand nur für ganze Logen beim Kastellan statt, dafür war aber die Theaterkasse schon um 4 Uhr geöffnet, während der Anfang der Vorstellungen noch wie bisher auf halb 6 Uhr festgesetzt blieb. — Die frohe Stimmung des Publikums am ersten Abend machte sich in den stürmischen Ovationen Luft, welche man dem jungen Könige, der als der Fürst des Friedens besungen wurde, und der schon damals von Allen geliebten Königin Luise darbrachte. Leider gingen diesen Freudenscenen ein paar sehr unerquickliche Stunden voraus. Schon ein paar Stunden vor der Eröffnung der Theaterkasse hatte die Belagerung der Thüren begonnen und bei Oeffnung derselben hatte ein solches Gedränge stattgefunden, daß Verletzte und Ohnmächtige hinweggetragen wurden und militärische Hülfe (Husaren) einschreiten mußte. In dem ersten Wochenbericht der „Annalen des neuen Königlichen National-Theaters" wird mit Recht geklagt, daß gerade das deutsche Publikum bei solchen Gelegenheiten sich viel unsinniger und ungesitteter benimmt, als es bei anderen Nationen der Fall ist. Und diese Klage hat leider auch heute noch Gültigkeit.

Das für die Eröffnung des neuen Hauses gewählte Schauspiel entsprach in seinem Werthe gerade nicht der bedeutenden Umwandelung, welche mit dem für die Musen errichteten Tempel vorgegangen war. Mit Schiller's „Jungfrau von Orleans" war am 31. Dezember das alte Haus geschlossen worden, und am Neujahrstage 1802 weihte man das neue Haus mit Kotzebue's neuem Ritterschauspiel „Die Kreuzfahrer" ein. Die Pracht der Ausstattung in neuen Kostümen und von Verona gemalten Dekorationen mag wohl für die Wahl gerade dieses Stückes zur festlichen Eröffnung der Hauptgrund gewesen sein, und bei einem neuen Stücke war man der theatralischen Wirkung Kotzebue's immer noch am sichersten. Von den Darstellern standen in erster Reihe: Beschort als Balduin, Iffland als Emir, Madame Meyer als Aebtissin und Madame Unzelmann als Pilgerin. Die allgemeine Spannung, welche die Vorstellungen im neuen Hause erregten, konnte noch so lange vorhalten, daß für die erste Woche das Kotzebue'sche Stück mit einer neuen Oper „Das Zauberschloß" (nach dem Französischen von Kotzebue, Musik von Kapellmeister Reichardt) regelmäßig abwechseln konnte.

Gleich nach der Einweihung des neuen Hauses inmitten der allgemeinen Freude fehlte es auch nicht an kleinlicher Gehässigkeit, womit man Iffland die Freude an seinem Schaffen zu vergällen trachtete. Der Angriff galt noch der im alten Hause gesprochenen Abschiedsrede. Schon seit einem Jahrzehnt war das Amt des offiziellen Prologschreibers an Stelle Ramler's dem Theaterdichter Herklots übertragen worden. Von ihm war sowohl die Abschiedsrede (in reimlosen Jamben) beim Schlusse des alten Hauses, wie auch der im neuen Theater gesprochene Prolog, und beide poetische Reden wurden von Iffland selbst gesprochen. Einzelne Stimmen Unzufriedener äußerten sich nunmehr darüber, daß des großen schmerzlichen Verlustes, den das Theater nur wenige Tage zuvor durch den Tod Fleck's erlitten hatte, in der Abschiedsrede mit keiner Silbe gedacht worden sei. Und diese Mißbilligung fand selbst in der Presse öffentlichen Ausdruck, indem man Iffland geradezu verdächtigte, daß auch Er nicht frei von der Schwäche „des gewöhnlichen

Künstlerneides" sei. Daß Iffland bereits öffentlich über Fleck's Tod sich geäußert hatte, das ignorirte man. Daß er selbst nicht nur ein großer Schauspieler, sondern auch Direktor dieses Kunstinstituts war, schien Grund genug, ihn solcher kleinlichen Gesinnung zu verdächtigen. In Wahrheit war die Anklage grundlos und sinnlos, und einen Mann, der noch kurz zuvor, in der öffentlichen Anzeige vom Tode Fleck's, mit solcher Wärme und in so edler Form dem Künstler und dem Menschen das denkbar größte Lob ertheilte, wagte man wenige Tage später des Neides anzuklagen, weil er in jener Schlußrede nicht nochmals des Verlustes erwähnt hatte! Sowohl der Dichter des Prologs wie Iffland selbst mußten sich gegen die öffentlich erhobene Anklage auch öffentlich rechtfertigen. Herklots erklärte in den neuen „Annalen" ꝛc., daß beide Reden lange vor dem Tode Fleck's geschrieben und lange vorher von Iffland gelernt waren. Wenn Jemanden die Schuld einer Unterlassung unter diesen Umständen hätte treffen können, so wäre der Verfasser der Schuldige gewesen, der ja aber doch keinen Künstlerneid gegen Fleck haben konnte. Iffland's eigene Erklärung ist, wie alle seine derartigen Aeußerungen, edel gehalten und wohlthuend durch die ruhige und klare Darlegung. Nachdem er die Nothwendigkeit betont, die Rede von Herklots frühzeitig zu lernen, da später die täglichen Proben und alle für das neue Haus und für die Uebersiedelung nöthigen Arrangements ihm keine Zeit mehr übrig gelassen hätten, fährt er fort: „Die Arbeiten begannen vor Tage und endeten in später Nacht. Der Kontrast von Trauergefühlen und Anstalten zur Freude war schmerzlich und drückend. Einen Verlust, der so allgemein, so tief empfunden ward, fast in dem Augenblicke selbst vor dem Publikum mit Namen auszusprechen — dawider könnte das Zartgefühl so viel sagen, als dafür zu sagen ist . . . Den Vorwurf von Schwäche und Neid glaubt der Unterzeichnete übersehen zu dürfen, weil es wahrscheinlich ist, daß die lebhafte Empfindung für den Verstorbenen ihn unwillkürlich auf das Papier hingeworfen hat, nicht arge Deutung und Gehässigkeit gegen den Lebenden."

Die ersten fünf Jahre von Iffland's Direktion weisen uns ein reiches und wechselvolles Schauspiel-Repertoir auf. In diesen fünf Jahren kamen 66 große und 16 kleine neue Stücke zur Aufführung. Mit drängender Ungeduld hatte Iffland die Werke des größten deutschen Dramatikers, der gerade auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand, für das Theater zu erwerben gewußt und sie mit Liebe gepflegt. Daß er daneben die leichtere Waare der für die Menge schreibenden Autoren, daß er namentlich Kotzebue dabei nicht vernachlässigte, kann ihm schwerlich zum Vorwurf gemacht werden, denn hätte er es gethan, so würde für Uebelwollende hier der Vorwurf des Rivalitäts-Neides näher gelegen haben. Von Kotzebue kamen in diesen fünf Jahren 14 neue Stücke zur Aufführung, von Iffland selbst 10, von Vogel 5, von Ziegler 2 u. s. w. Aber trotz der bei ihm vorherrschenden und grundsätzlichen Fürsorge für das Schauspiel hatte er auch das musikalische Gebiet keineswegs vernachlässigt, denn die fünf Jahre brachten an Opern, wie kleinen und größeren Singspielen, nicht weniger als 41 Piecen. Unter den Opern sind besonders zu nennen: Das unterbrochene Opferfest, von Winter, Lodoiska von Cherubini, Blaubart von Gretry und Mozart's Titus. Außerdem erschienen Salieri, Piccini und Paer mehrfach, ferner ein paar kleine Opern von Weigl, B. A. Weber und Himmel. Reichardt brachte unter mehreren neuen Opern „Die Geisterinsel" (von Gotter nach Shakespeare's „Sturm") und Goethe's Singspiel Jery und Bätely, und in das Jahr 1798 fällt auch die tolle und in ihrer drastischen Komik noch heute nicht untergegangene Gesangsposse „Der Dorfbarbier" von Schenk. Noch größeres Glück machten später Wenzel Müller's „Schwestern von Prag" und Kauer's „Donauweibchen." Vielleicht hatte Iffland, um nicht einer einseitigen Bevorzugung des Schauspiels beschuldigt zu werden, gegen seine eigene Neigung, gerade die Oper besonders begünstigt, und damit die Besorgnisse Derjenigen zerstreut, welche in dem musikalisch-dramatischen Gebilde das Höchste oder doch das Unterhaltendste der theatralischen Kunst sehen. Die Erfahrung, daß an den Höfen jederzeit die Oper gegen das Schauspiel bevorzugt

wurde, konnte Iffland wohl auch an den Berliner Hofkreisen machen. Aber gerade der König selbst und ebenso Königin Luise hatten immer für das bürgerliche Schauspiel eine große Vorliebe gezeigt und ganz besonders wurden Iffland's Stücke von der Königin gern gesehen. Unter diesen Umständen müssen wir es Iffland um so höher anrechnen, daß er stets darauf bedacht war, keine der verschiedenen Gattungen zu vernachlässigen.

Mit Schiller blieb er bis zu dessen Todesjahr im Briefwechsel, und wir verdanken diesem Verkehr von dieser Zeit an noch zwanzig an Iffland gerichtete Briefe Schiller's, die den höchsten dramaturgischen und literarischen Werth haben. Die meisten betreffen diejenigen Schiller'schen Dramen, welche noch in den folgenden Jahren, bis 1805, zur Aufführung kamen. Das nächste war die Bearbeitung von Gozzi's Turandot, worin Dlle. Eigensatz die Hauptrolle spielte, aber nicht für genügend befunden wurde, während die Unzelmann als Adelma aufs neue Bewunderung erregte. Iffland war schon in dieser Zeit bemüht, Schiller ganz nach Berlin zu ziehen, damit seine Dramen von hier aus in die Welt kämen, und er machte Schiller darauf aufmerksam, daß in solchem Falle eine persönliche Verbindung mit dem Berliner Theater ihm große pekuniäre Vortheile bringen würde. Schiller war bekanntlich später, im Mai 1804, wirklich nach Berlin gekommen und bei seinem Erscheinen im Theater wurden ihm vom Publikum enthusiastische Ovationen bereitet. Obwohl der König selbst eine Anstellung Schiller's in Berlin wünschte, und ihm bereits einen sehr vortheilhaften Antrag gemacht hatte, so kam es doch wegen des Dichters schon sehr bedenklichem Gesundheitszustand zu keinem endgültigen Abschluß.

Auch Lessings „Nathan", mit welchem der alte Döbbelin vor neunzehn Jahren einen ziemlich mißglückten Versuch gemacht hatte, sollte von Iffland nunmehr auch für die Bühne zu Ehren gebracht werden. Schiller hatte die Dichtung für die Aufführung stark gekürzt; Iffland selbst spielte jetzt den Nathan, Mattausch den Tempelherrn, Louise Fleck die Recha, Herdt Saladin, Kaselitz den Klosterbruder und Unzelmann den Derwisch. Iffland's

Nathan wurde als eine Meisterleistung gerühmt. Die „Annalen des neuen National-Theaters" sagen in einer langen Besprechung u. A.: „Der Beifall, mit welchem Nathan aufgenommen ist, bürgt ebenso sehr für die Fortschritte des Publikums, als der darstellenden Kunst selbst."

Kotzebue arbeitete noch immer mit erstaunlicher Schnelligkeit für die Bühne. Nächst seinen „Kreuzfahrern" waren in demselben Jahre von ihm „Die Hussiten vor Naumburg" und „Die deutschen Kleinstädter" erschienen. Letztere Komödie, obwohl sie später noch lange Zeit mit Erfolg gegeben werden konnte, wurde doch anfänglich nicht ohne Widerspruch, sowohl von Seiten der Kritik wie des Publikums, aufgenommen. In der Beurtheilung der stets sehr sachgemäßen und niemals gehässigen „Annalen" ꝛc. heißt es u. A.: „Eines ungetheilten Beifalls erfreuten sich die deutschen Kleinstädter nicht, und fast möchte man sagen, daß die Stimme des Mißfallens, die laute, donnernde, den Sieg davon trug. Der Darstellung ist es nicht zuzuschreiben. Herr Unzelmann, Mlle. Döbbelin, Mad. Meyer, Mad. Fleck und Herr Beschort boten Alles auf, um das Stück zu halten." Viel abweisender, zum Theil mit tiefster Verachtung, äußern sich andere Journale über diese burleske und spaßhafte Komödie. Kotzebue hatte schon ein paar Jahre vorher sich sehr bitter über die Berliner Kritik*) gegen Iffland beklagt und, nachdem Iffland ihm anfänglich seine „Johanna von Montfaucon" wegen des zu beschränkten Raumes im alten Theater refüsirt hatte, u. A. bemerkt: „Vielleicht ist überhaupt Ihr Publikum meinen Stücken abgeneigt (wie ich aus einigen auf eine elende Art bissigen Journalen schließe). Ist meine Vermuthung wahr, so ist es wohl besser, daß ich für die Zukunft dem Vergnügen entsage, meine Stücke unter Ihrer Direktion aufgeführt zu wissen" . . . „Sollte ich fernerhin in Berliner

*) Damals war es besonders der scharfsinnige, aber auch sehr rücksichtslose und boshafte A. F. Bernhardi, welcher in dem in Monatsheften erscheinenden „Berliner Archiv der Zeit und ihres Geschmackes" Kotzebue als Theaterdichter aufs heftigste angriff.

Journalen nur zur Folie fremden Ruhmes dienen, sagen Sie selbst, was könnte mich dann noch reizen, meine Manuscripte dahin zu senden?" (Das war noch vor seiner Uebersiedelung nach Berlin geschrieben.) Iffland beantwortete diesen Brief sehr eingehend und mit der ihn stets auszeichnenden vornehmen Gesinnung. Was die Kritik anbelangt, so bemerkt er: „Die Art zu schreiben, ist jetzt freilich sonderbar genug, und da alle Grenzen des Schicklichen und Ehrbringenden mit jedem Tage mehr niedergetreten werden, wie kann man sich wundern über den Ton, den anonyme Recensenten sich verstatten?" . . . Auf Kotzebue's Gereiztheit wegen „Johanna von Montfaucon" schreibt er: „Freimüthig und mit aller Achtung erkläre ich Ihnen, daß, sowie ich bisher mit Achtung und Freude Ihren Werken entgegen gegangen bin, so werde ich es ferner. Wenn aber eines Ihrer Stücke, seinem Werth unbeschadet, für Berlin nach meiner Ueberzeugung nicht passen sollte, so werde ich es zurücksenden." In Kotzebue's vorher angeführten Worten „zur Folie fremden Ruhmes" sieht Iffland eine Stichelei auf sich selbst: „Meinen Sie damit, daß in einem hiesigen Journale einst eine Ungerechtigkeit zu meinem seinsollenden Vortheile gesagt worden ist: so können Sie als ein Mann von feinem Gefühl das Mißgefühl und die Verlegenheit sich denken, die mir das gegeben hat. Die meisten Vergleiche sind Albernheiten. Zwischen uns kann gar keiner stattfinden. Sie besitzen das Verdienst des Dichters, ich nicht. Ich schreibe blos nach Empfindung und einiger Erfahrung. Was ich auf die Menschen wirke, kann geschehen und kann auch bestehen, ohne daß deshalb Ungerechtigkeiten gegen Andere geschehen."

Wenn Redlichkeit und vornehme Gesinnung auch auf gemeine Naturen keine Wirkung machen kann, so mußte doch Jedermann von einigem Gerechtigkeitsgefühl durch solch Verhalten Iffland's entwaffnet werden. Das war auch mit Bezug auf Kotzebue der Fall. Als dieser 1802 von Jena nach Berlin übersiedelte und hier den „Freimüthigen" herausgab, hatte er wohl die Zahl seiner Gegner bald vermehrt. Von einem Konflikte mit Iffland ist aber nichts mehr zu vernehmen. Freilich lag dies auch in

Kotzebue's eigenem Interesse, denn Iffland hatte bis zu seinem Tode noch ungefähr vierzig Kotzebue'sche Stücke zur Aufführung gebracht.

Trotz dieser reichlichen Versorgung für das theatralische Tagesbedürfniß hatte doch Iffland dabei niemals die Erscheinungen auf höherem Gebiete der Poesie aus den Augen gelassen, sondern sie jederzeit, wo sich die Gelegenheit bot, sie zu fördern gesucht, auch dann, wenn ein Gewinn für die Theaterkasse dabei mit Sicherheit ausgeschlossen war. So brachte er A. W. Schlegel's dramatisches Gedicht „Jon" zur Aufführung*), was nur durch die Unzelmann in der Rolle des Jon vorübergehendes Interesse erregen konnte. Von dem Wiener Dichter Collin kamen außer seinem Coriolan auch noch Regulus und Balboa zur Aufführung. In Collin's Coriolan, welchem Trauerspiel wir die Beethoven'sche Ouvertüre verdanken, spielte Beschort die Titelrolle. Aber alle Stücke Collin's konnten nicht mehr als einen Achtungs-Erfolg erringen.

Das Jahr 1803 brachte Schiller's „Braut von Messina" (Isabella: Frau Meyer, Beatrice: Mad. Fleck, Manuel: Beschort, Caesar: Bethmann). Kapellmeister B. A. Weber hatte, wie früher schon die „Jungfrau von Orleans", so auch dieses Stück mit Musik ausgestattet. Im November kam denn auch nachträglich „Wallensteins Lager" zur Aufführung, worin Unzelmann den Wachtmeister spielte. In der kleinen Rolle des Kroaten that sich hierbei ein junger Mann hervor, welcher seit Kurzem im Chor war, und den Iffland mehr und mehr in kleinen Schauspiel-Rollen sich erproben ließ. Der junge Mann hieß Lemm und wurde später, unter Brühl und Redern, eine Hauptstütze des Schauspiels.**) Das National-Theater hatte in

*) Schlegel wollte nicht, daß sein Name als Autor dabei genannt werde, und Iffland schrieb ihm (Februar 1802): „Bisher hat man Herrn v. Goethe, Sie und Herrn v. Humboldt als Verfasser des Jon genannt. Seit sechs Tagen hat die Mehrheit bestimmt Ihnen dieses Werk zugeschrieben."

**) Die Berlinische (Vossische) Zeitung, welche erst von dieser Zeit an regelmäßige Besprechungen über das Theater brachte, er-

diesem Jahre auch einen gefeierten Gast bekommen, welcher vor mehr als zwanzig Jahren ganz Berlin in Aufregung versetzt hatte. Es war Brockmann, der erste Hamlet-Spieler, der seitdem lange Zeit in Wien engagirt gewesen war, und jetzt hier in Iffland'schen und anderen Rollen als Gast auftrat. In den „Jägern" finden wir bei dieser Gelegenheit auch wieder Dlle. Döbbelin in einer hervorragenden Rolle — als Oberförsterin — beschäftigt. Der Bruder der noch immer Gefeierten, Herr Carl Döbbelin, der noch im Besitze seines Privilegiums für die Provinzen war, hatte sich in gefahrdrohender Weise Berlin genähert, indem er in Charlottenburg Vorstellungen gab.

Schiller hatte wegen seines letzten Werkes „Wilhelm Tell" mit Iffland noch eine sehr lebhafte Korrespondenz geführt, der wir wieder manche tiefe Einblicke in des Dichters geistige Werkstatt verdanken und welche wieder für sein Streben nach dem Bühnenmäßigen von hohem Interesse ist. Iffland, der diesmal im Tell selbst die Hauptrolle übernommen hatte, konnte dem Dichter endlich mit Freuden berichten, daß Tell „mit Entzücken" aufgenommen worden und „großen Zulauf" habe.

Einige Zeit vorher, in demselben Jahre, hatte Schiller in Weimar einer der geistreichsten Frauen Frankreichs, der Frau v. Staël, ein Schreiben an Iffland nach Berlin mitgegeben, um sie bei Diesem einzuführen, und hatte dabei gleichzeitig bemerkt, daß sie ihn gern als Wallenstein sehen möchte. Noch im Jahre 1805 hatte Schiller seine Uebersetzung von Racine's Phädra an Iffland geschickt, und den Demetrius — in Aussicht gestellt. An der Vollendung des letzteren Werkes wurde Schiller durch den Tod gehindert. „Phädra" kam erst im folgenden Jahre zur Aufführung, und zwar zum Benefiz für die oft genannte geniale Künstlerin, die aber von dieser Zeit an nicht mehr den Namen Unzelmann's trug. Schon seit 1803 von diesem gerichtlich geschieden, hatte sie zwei Jahre später den Schauspieler Bethmann geheirathet, und unter diesem Namen

wähnte des jungen Lemm danach auch noch rühmend als Prinzen Malcolm in Macbeth.

hatte sie in der letzten Periode ihres künstlerischen Wirkens ihren Ruhm auf die Nachwelt gebracht.

Sechs Wochen nach Aufführung der Phädra, am 9. Mai 1806, veranstaltete Iffland eine Aufführung der „Braut von Messina", deren ganzer Ertrag für die Hinterbliebenen Schiller's bestimmt war. Die Preise der Plätze waren nicht erhöht worden, aber die freiwilligen Mehrzahlungen — darunter auch 100 Friedrichsd'or vom König — waren so bedeutend, daß die Gesammteinnahme 3003 Thaler betrug.*)

Durch Iffland's fördernde Thätigkeit war in dem nämlichen Jahre dem Publikum ein neuer Dichter bekannt gemacht worden, welcher anfänglich große Hoffnungen erweckte. Es war Zacharias Werner, dessen dramatisirter Luther, unter dem Titel „Die Weihe der Kraft", hier zur ersten Aufführung kam. Iffland selbst spielte den Luther, der seiner Individualität sehr entsprach und eine Lieblingsrolle von ihm wurde. Das Stück machte, bis auf die letzten anderthalb Akte, in denen Werner's Neigung zum Mystischen schon sehr störend hervortritt, eine mächtige Wirkung. Werner, der eine geniale aber gänzlich zerfahrene Natur war**), erfüllte leider nicht die Hoffnungen, die

*) Daß Iffland auch bei solchen Gelegenheiten keinerlei persönliche Mühen scheute, ersehen wir aus der öffentlichen Anzeige dieser Vorstellung. Es heißt darin: „Das Abonnement ist auf diesen Tag aufgehoben. Der Unterzeichnete (Iffland) wird bei dem den 7. 8. und 9. Mai in der Kassenstube des National-Theaters, Vormittags von 10 bis 1 Uhr festgesetzten Verkaufe ganzer Logen oder einzelner Billets auf gesperrte Sitze zugegen sein, indem er die Ehre haben wird, über die Beiträge, wodurch das verehrte Publikum die Achtung für Schiller darthut, einen Empfangsschein mit dem Entreebillet unter der Adresse, die ihm gemeldet werden wird, zu übersenden." — Nach späterer Bekanntmachung vom 16. Mai waren eingegangen: 426 Friedrichsd'or, 30 Dukaten und 511 Thlr. 2 Gr. Zu dieser Gesammteinnahme von 3003 Thlr. 2 Gr. kamen noch vier goldene Huldigungsmedaillen, für Schiller's Kinder bestimmt.

**) Einige sehr spaßhafte Anekdoten, die von Werner's Wunderlichkeiten handeln, erzählt uns F. W. Gubitz im 1. Theil seiner

er durch sein starkes und eigenartiges Talent erregt hatte. Unter Iffland kamen von ihm nur noch seine „Söhne des Thales" im folgenden Jahre zur Darstellung. Iffland hatte sich vergeblich mit den eindringlichsten Vorstellungen bemüht, Werner's Talent in eine andere Bahn zu leiten, ihn von seiner immer stärker werdenden Neigung zu dem Dämmerlicht übersinnlicher und mystischer Darstellungen abzulenken. So ging das große dichterische Talent der Bühne bald ganz verloren; er ging an der Haltlosigkeit seines Charakters zu Grunde.

Mit dem Ende des Jahres 1806, nach der Schlacht bei Jena, trat mit der Invasion der Franzosen eine jahrelange und wahrhafte Landestrauer ein, und die schmählichen Zustände mußten natürlich auch auf das Theater der preußischen Hauptstadt in jeder Hinsicht einen drückenden und hemmenden Einfluß üben. Das von den Franzosen besetzte Berlin wurde mit jenem frechen Uebermuth des Siegers behandelt, der in seiner Gemeinheit am liebsten in kleinen Chicanen sich geltend macht. So sollte das Theater nicht mehr „Königliches National-Theater" benannt werden, sondern „La société dramatique et lyrique Allemande de S. M. le Roi", und die Vorstellungen wurden in der Sprache des Fremden, die ja leider schon seit lange die siegreiche Sprache war, angekündigt. Von einer Weiterentwickelung des deutsch-nationalen Dramas konnte unter diesem schweren Druck natürlich nicht die Rede sein. Die französischen Herren der siegreichen Armee wollten nur durch Singspiele, Ballets und kleinere Stücke unterhalten sein, die zum größten Theil französischen Ursprungs waren. Von Kotzebue kamen zwar daneben noch einige unbedeutende Sachen zur Aufführung, aber Kotzebue selbst, welcher schon vorher Napoleon heftig angegriffen hatte, war nicht mehr in Berlin, sondern hatte es für besser gehalten, der Rache des Eroberers sich durch die Flucht zu entziehen und war nach Rußland gegangen. Das einzige nennens-

---

„Erlebnisse" (1868), ein Buch, welches überhaupt viel Werthvolles über künstlerische und literarische Verhältnisse im alten Berlin enthält.

werthe deutsche Schauspiel, welches unter den Novitäten des Jahres 1808 erschien, war „Der Wald bei Hermannstadt" der Frau von Weißenthurn, welche gleich im nächsten Jahre ein anderes Schauspiel „Die Bestürmung von Smolensk" und danach noch viele Schau- und Lustspiele folgen ließ, in denen sie mit Kotzebue glücklich rivalisirte. Von Diesem waren in den folgenden Jahren wieder zahlreiche Lustspiele erschienen, — die Jahre 1809 und 1810 brachten allein fünfzehn neue Stücke Kotzebue's. Dazwischen aber kam auch „Macbeth" nunmehr in der versificirten Bearbeitung Schiller's zur Darstellung und ebenso wurde dessen „Don Carlos" jetzt an Stelle der früheren Prosabearbeitung in der jambischen Sprachform eingeführt. Die Vorstellung fand zum Benefiz der Mad. Schröck statt, unter welchem Namen nunmehr die bisherige Louise Fleck, nach ihrer neuen Verheirathung mit dem Musiker Schröck, erscheint. Sie selbst spielte die Königin, die seit Kurzem engagirte Dlle. Maaß die Eboli, Iffland den König, Bethmann Carlos und Beschort Posa. Das Stück wurde aber auch jetzt für „zu lang" befunden, und der Kritiker der Vossischen Zeitung erklärte, daß es „nicht auf die Bühne gehört."

Iffland hatte bei seinem tief empfindenden deutschen Herzen und bei seiner Liebe zu dem preußischen Königshause eine schwere und leidensvolle Zeit durchgemacht. Und er hatte auch unter der brutalen Gewaltherrschaft und unter dem Zwange, dem er sich fügen mußte, einen männlichen Muth bewiesen, als er einst, am Geburtstage der von Berlin entfernten Königin Luise, mit einem Blumenstrauß auf der Bühne erschien. Das Publikum, welches die zarte Huldigung sofort verstand, jubelte ihm zu, aber der französische Kommandant, dem diese patriotische Blumensprache mißfiel, ließ ihn noch an demselben Abend verhaften.

Bald nachdem die Franzosen Berlin verlassen hatten und das Königspaar zurückgekehrt war, fand eine sehr wichtige Umgestaltung in der Verwaltung des Königlichen Theaters statt. Sie betraf nichts geringeres, als die Vereinigung des National-Theaters mit der Königlichen Kapelle und der italienischen Oper, eine Vereinigung, deren Folge die Auflösung der

Italienischen Oper war. Diese war seit dem Bestehen des Opernhauses einzig aus der königlichen Kasse erhalten worden. Sie bestand nur während der Karnevalszeit, und der Eintritt wurde nur durch Karten, die von der Hofintendantur unentgeltlich ausgegeben wurden, erlangt. Das kostspielige Vergnügen hatte der deutschen Oper des National-Theaters anfänglich die größten Schwierigkeiten bereitet, und es hatte lange gedauert, bis das Vorurtheil gegen deutsche Sänger besiegt werden konnte. Mehr und mehr aber hatte die deutsche Oper sich zu größerem Ansehen emporgearbeitet. Der Eindruck der Gluck'schen Meisterwerke, für deren Aufführungen auch bessere Gesangskräfte gewonnen waren, brach der deutschen Oper siegreiche Bahn. Cherubini's „Wasserträger", in welchem besonders Gern (Vater) sehr gefiel, und worin auch die Unzelmann wieder als Sängerin mitwirkte, hatte andauernden großen Erfolg, nicht minder Himmel's „Fanchon" (Text von Kotzebue). Auf dem Gebiete des Heroischen war es danach aber besonders Gluck's „Armide", womit im Jahre 1805 die deutsche Oper einen vollen Triumph errungen hatte. Auf Armide folgte später noch Orpheus und Iphigenia in Aulis, auch Mozart's Idomeneus, Weigl's Schweizerfamilie, sowie die beliebten Opern von Cimarosa, Fioravanti u. A. So wie die Erfolge der Oper im National-Theater sich steigerten, so ging die italienische Oper, — unter der Intendanz des Baron v. d. Reck — mehr und mehr zurück. Es war schon eine bedeutungsvolle Thatsache, daß im Jahre 1804 am Geburtstage der Königin ausnahmsweise das Opernhaus der deutschen Oper geöffnet und „Iphigenia in Tauris" in diesem Hause in deutscher Sprache gesungen wurde. Die Franzosenherrschaft machte ein gänzliches Aufhören der italienischen Oper selbstverständlich, und als der Hof nach Berlin zurückgekehrt war, wurde der Plan erwogen, auf welche Weise für künftig eine einheitliche Leitung des National-Theaters und der königlichen Kapelle nebst italienischer Oper herzustellen sei. In den Verhandelungen darüber hatten sowohl Kapellmeister Himmel wie Professor Zelter sich durchaus gegen das Fortbestehen der italienischen Oper erklärt. Iffland gab sein Gutachten dahin

ab, daß er eine Vereinigung des National-Theaters mit der Kapelle und dem Ballet für zweckmäßig erachte. Die einzige Schwierigkeit fand er nur darin, ob das Verhältniß des Kapellmeisters zur Theaterdirektion so festzustellen sei, daß die Unzuträglichkeiten einer doppelten Führung der Direktion vermieden würden. Durch Königliche Kabinetsordre wurde im Juni 1811 die Entscheidung gegeben. Iffland wurde, als Anerkennung für seine unablässigen Bemühungen um das Schauspiel und als Beweis des königlichen Vertrauens, unter dem Titel eines Generaldirektors mit der Leitung des gesammten Theater- und Musikwesens beauftragt. Um hiermit auch zugleich für die Oekonomie eine zweckmäßige Reform einzuführen, wurde bestimmt, daß die bisher üblich gewesenen, oft mehrmonatlichen Urlaubsertheilungen an Sänger und Schauspieler aufhören und in Ausnahmefällen nur unter bestimmten Vorbehalten gestattet werden sollten, daß ferner auch die Benefizvorstellungen nicht mehr stattzufinden hätten und die dazu Berechtigten durch anderweitige Entschädigungen abgefunden werden sollten. Endlich sollte der zu dem Schauspiel erforderliche Zuschuß von jährlich 57,776 Thalern auf den Etat der Generalstaatskasse übernommen werden und das Schuldenwesen des National-Theaters ging an die Staatsschulden-Section über, damit die Schulden nach und nach getilgt werden. Daß seit dem Beginn der Iffland'schen Direktion der Etat ganz außerordentlich gestiegen war, erklärt sich hinlänglich durch die gesteigerten Gagen-Ansprüche, durch das größere Personal für Schauspiel und Oper (wie auch für's Orchester), durch den gesteigerten Reichthum in den Ausstattungen, wie auch durch die weit größeren Honorare, welche namentlich unter Iffland an Dichter und Komponisten gezahlt wurden. Schon 1809 hatte Iffland in dem von ihm herausgegebenen Theater-Almanach auf das Mißverhältniß hingewiesen, welches zwischen den Einnahmen und Ausgaben bestand und auch dadurch noch größer geworden sei, daß die Eintrittspreise seit so langer Zeit, ja seit dem Bestehen des Theaters in Berlin, dieselben geblieben waren. Jetzt freilich wäre gerade nicht die Zeit, durch Erhöhung der täglichen Eintrittspreise diesem Uebel abzu-

helfen, denn auch wo dies nur versucht worden, hätte sich die allgemeine Stimme sogleich dagegen erhoben, „als gegen ein schreiendes Unrecht." Iffland war in seinen theoretischen Abhandlungen über das Theater fortwährend bemüht, vorhandene Uebelstände — auch solche, die nicht allgemein gefühlt wurden — aufzudecken und, wo deren Abstellung ihm möglich erschien, dahingehende Vorschläge zu machen.*)

Iffland hatte in seiner erhöhten Stellung als Generaldirektor eine ungeheuere Last von Arbeit auf sich genommen, und wenn man bedenkt, daß er dabei auch immer noch als Schauspieler thätig blieb, so kann man begreifen, wie diese Ueberbürdung mit aufregenden Geschäften, denen er im Gefühl seiner großen Verantwortlichkeit mit seiner ganzen bewundernswürdigen Arbeitskraft sich unterzog, bald seine Gesundheit untergraben mußte.

Im Schauspiel brachte er in den Jahren 1811—1814 von bedeutenden Werken noch zur Aufführung: Goethe's Tasso und Shakespeare's Coriolan, letzteren in einer Bearbeitung von Falk, nachdem schon zwei Coriolane — von Dyck und von Collin — ohne wirklichen Erfolg geblieben waren. Von Goethe hatte er dessen Bearbeitung von Shakespeare's Romeo und Julie erworben, und so kam die Shakespeare'sche Tragödie zum erstenmale in dieser Gestalt zur Aufführung, nachdem bis zu dieser Zeit Chr. F. Weiße's klägliches Familien-Rührstück und später die Gotter-Benda'sche Oper eingebürgert geblieben waren. Othello wurde nunmehr in der Vossischen Uebersetzung und nach Schiller's Einrichtung gegeben. Von Theodor Körner, der 1813 für's Vaterland den frühen Tod gefunden hatte, kamen nunmehr seine großen Schauspiele wie kleinere Lustspiele in schneller Folge auf die Bühne. Sowie Iffland schon früher dem Original-Genie Zacharias Werner den Weg zur Bühne frei gemacht hatte, so

*) Seine vielen Abhandlungen über einzelne künstlerische Fragen veröffentlichte er in dem seit 1807 von ihm herausgegebenen „Almanach für Theater und Theaterfreunde", und eine zweckmäßige Auswahl derselben wäre wohl einer neuen Herausgabe werth.

wußte er auch Müllner lebhafter für's Theater zu interessiren und brachte dessen berühmt gewordenes Schicksals-Drama „Die Schuld" zur Aufführung.

Die Oper hatte in ihrer jetzigen neuen Organisation 1811 mit Spontini's „Vestalin" den ersten großen Erfolg, der aber drei Jahre später durch den wahrhaft sensationellen Eindruck von „Ferdinand Cortez" weit überboten wurde. Durch den Widerspruch Derjenigen, welche durch die neue Richtung Spontini's sich erschreckt fühlten, ließ sich Iffland keineswegs einschüchtern.*) Zwischen diesen beiden Werken erschienen dann noch die ersten Weber'schen Kompositionen Silvana und Abu Hassan, Isouard's Aschenbrödel (von Herklots übersetzt: „Röschen, genannt Aescherling"), Johann von Paris und Mehul's Meisterwerk „Joseph in Egypten."

Trotz seiner schon sehr erschütterten Gesundheit und seiner geistigen Ermattung hatte Iffland dennoch in seinem letzten Lebensjahre — vom September 1813 bis September 1814 — noch neun große und vierzehn kleine neue Stücke zur Aufführung gebracht. Bei seinen unausgesetzten Anstrengungen für das Wohl der ihm anvertrauten Institute waren ihm natürlich auch mancherlei Bekümmernisse nicht erspart geblieben, und die vielen Anfeindungen, die er zu erdulden hatte, mußten bei einem Manne von seiner feinen Empfindung und strengen Gewissenhaftigkeit eine um so tiefere und verderblichere Wirkung machen. Es ist eine niederbeugende Thatsache, daß gerade der Redlichste, sobald er nur etwas Bedeutendes erreicht hat und zu verdienter Anerkennung gekommen ist, das Gift des Neides und der kleinlichen und niedrigen Gesinnung am meisten empfinden muß. Was die

*) Die alte Schule schüttelte ihren Zopf mit höchster Entrüstung. Zelter bezeichnete in einem Briefe an Goethe den Komponisten der Vestalin als einen jungen Mann, „aus dem niemals was ordentliches werden wird." Wie ein Knabe, schreibt Zelter, „dem zum erstenmale die Hände aus dem Wickelbande losgelassen werden, platscht er mit beiden Fäusten so gewaltig drein, daß einem die Stücke um die Ohren fliegen."

Chicanen alles gegen diesen Mann versuchten, in offenen Angriffen und in versteckten Bosheiten, anonymen Briefen u. dgl., ist geradezu empörend, und es ist kein Wunder, daß Iffland dadurch bei seinem körperlichen Leiden mit Bitterkeit erfüllt wurde und in den letzten Jahren Lebensmüdigkeit empfand. Auf die Sorgen und den tiefen Herzenskummer während der Fremdherrschaft waren die erhöhten Beschwerden seines Amtes gefolgt. Sein Herz hatte zwar die Wohlthat empfangen, daß nach der Rückkehr des Königspaares nach Berlin ihm jede Erkenntlichkeit und Auszeichnung zu Theil wurde, daß die von ihm innigst verehrte Königin Luise im Theater ihn in ihre Loge rufen ließ und ihm Angesichts des Publikums ihre Hand reichte. Aber je mehr er das Vertrauen, das der König in ihn setzte, zu schätzen wußte, um so mehr fühlte er sich auch getrieben, diesem Vertrauen in jeder Weise zu entsprechen. Wenn man bedenkt, daß Iffland neben seiner umfassenden Thätigkeit für die gesammte Verwaltung auch alle ihm eingesandten Stücke prüfte (und deren Zahl wuchs mit jedem Jahre beträchtlich), daß er in den meisten aufgeführten Stücken nicht nur selbst spielte, sondern dabei auch unablässig für die Ausbildung der jüngeren Schauspieler thätig war, so erscheint es kaum begreiflich, wie er das Alles bewältigen konnte.

Schon seit etwa drei Jahren hatte ein Brustleiden bei ihm sich zu entwickeln begonnen. Trotzdem hatte er auch noch jetzt den verschiedenen Einladungen zu Gastspielen nicht widerstehen können. Es ist dies nur dadurch zu erklären, daß er durch die Ausübung in seiner eigentlichen Kunst sich einigermaßen für die Direktionsbeschwerden und Widerwärtigkeiten entschädigen wollte. Denn in Berlin hatte er sich als Schauspieler ganz nur dem Repertoir, wie er es zum Besten des Ganzen für zweckmäßig hielt, untergeordnet. Die letzte Rolle, die er in Berlin Ende des Jahres 1813 spielte, war sein Luther in Werner's „Weihe der Kraft.“ Im folgenden Sommer besuchte er zum zweiten male das Bad Reinerz; aber das in seine Brust gelegte verderbliche Leiden war in seiner Fortentwickelung nicht mehr zu hemmen, und im September 1814 hatte er ausgelebt.

Mit dem Tode Iffland's schloß die an künstlerischen Resultaten reichste Epoche des Berliner Theaters. Da wir es hier nicht mit einer diesem Manne geltenden Monographie zu thun haben, so konnten über seinen Werth als Theater-Dichter natürlich nur Andeutungen gegeben werden. Als Darsteller gehörte Iffland nicht zu den wirklich genialen Schauspielern. Durch Verstand, Fleiß und unermüdliches Studium hatte er trotzdem außerordentlich viel erreicht. Goethe, der bei einem Gastspiele Iffland's in Weimar dessen Darstellungen mit liebevollem Interesse verfolgte, stellte ihn im Allgemeinen sehr hoch, höher als es Schiller that, der sein Lob viel mehr einschränkte. Goethe bezeichnete ihn als einen wahrhaften Künstler: „An ihm zu rühmen", schrieb er 1798 an Schiller, „ist die lebhafte Einbildungskraft, wodurch er Alles was zu seiner Rolle gehört, zu entdecken weiß, dann die Nachahmungsgabe, wodurch er das Gefundene und gleichsam Geschaffene darzustellen versteht, und zuletzt der Humor, womit er das Ganze von Anfang bis zu Ende lebhaft durchführt . . . Sehr wichtig war mir die Bemerkung, daß er die reinste und gehörigste Stimmung beinahe durchaus vollkommen zu Befehl hat, welches denn freilich nur durch das Zusammentreffen von Genie, Kunst und Handwerk möglich ist." — Für seine Kunst als Darsteller hatte Iffland sich zuweilen auch ganz eigenartige Aufgaben gestellt. So hatte er gleich im ersten Jahre seiner Direktion J. J. Rousseau's Monodram „Pygmalion", mit Musik von Benda, zur Aufführung gebracht. Als er später auch in Weimar darin gastirte, drückte Schiller (in einem Briefe aus Jena) gegen Goethe sein höchstes Erstaunen darüber aus, daß es Iffland vermöge, „in einer so frostigen, handlungsleeren und unnatürlichen Fratze sich vor dem Publikum abzuquälen." Dazu käme noch, daß Iffland niemals eine exaltirte Stimmung weder zu fühlen noch darzustellen vermocht habe und als Liebhaber immer abscheulich gewesen sei. Als Goethe dennoch nach der Vorstellung Schiller über den wahrhaft bedeutenden Eindruck berichtet hatte, konnte Letzterer nur noch erwidern, daß ihm dies „unbegreiflich" sei. Frau von Staël, welche — wie schon mitgetheilt wurde —

Iffland einen Brief Schiller's in Berlin überbracht hatte, war von dessen Darstellungen in höchstem Grade befriedigt, und in ihrem Buche über Deutschland schrieb sie u. A. von ihm: es sei „unmöglich, die Originalität und die Kunst der Charakterzeichnung weiter zu treiben, als es Iffland in seinen Rollen vermag.“ Sie bewundert aber nicht nur die feine und scharfe Individualisirung seiner so verschiedenen Lustspielcharaktere, sondern auch über seinen Wallenstein schreibt sie mit den wärmsten Ausdrücken der Anerkennung. Nichtsdestoweniger wird man aus den verschiedenen Urtheilen seiner Zeitgenossen die Ueberzeugung gewinnen müssen, daß Iffland kein großer tragischer Schauspieler war, sondern daß seine eigentliche Kunst sich am meisten im bürgerlichen Schauspiel, und hierin vorzugsweise in fein humoristischen Rollen zeigte. Hier war auch seine Vorliebe für Kleinmalerei mehr am Platze als in der Tragödie, denn seine Darstellungen im Schau- und Lustspiel interessirten immer ganz besonders durch den erstaunlichen Reichthum von selbstständig erdachten feinen Zügen und Nuancen, die sowohl das Resultat seiner scharfen Beobachtungsgabe wie seines schauspielerischen Könnens waren.

In Berlin hatte Iffland sowohl als Direktor wie als Schauspieler seine Widersacher, aber er fand auch ebenso entschiedene Vertheidiger und Anhänger. Der sehr einsichtsvolle Herausgeber der „Annalen des neuen National-Theaters“, welcher ein schwärmerischer Verehrer von Fleck war, giebt dennoch, was die Behandelung der rhythmischen Deklamation betrifft, Iffland gegen Fleck den Vorzug. An einer anderen Stelle schreibt er, wohl mit Beziehung auf die erneuten und schärferen Angriffe des Herrn Bernhardi gegen Iffland: „Nur das Auge der Parteisucht kann die mannigfachen Verdienste Iffland's um unsere Bühne verkennen, nur der kleinliche Geist des leicht gereizten Egoismus sie entstellen. Das Publikum sieht sie ein, ungeachtet der Gesichtspunkt ihm einigermaßen verschoben ward, und erkennt sie mit Dank. Ich schweige von Iffland's eigenem Spiel, aber der Geist des Strebens, welcher durch ihn die Gesellschaft beseelt, die Präcision des Vortrages,

das Zusammengreifen des Spiels, wodurch allein eine vollständige Darstellung entstehen kann, die Wiedererweckung des versificirten Dramas und der höheren rhythmischen Deklamation, dies sind Verdienste, die der Unbefangene täglich gewahr werden muß."

Gegen die Sorte jener Journalisten, welche ihre Bosheit als Witz verkaufen, mußte ein Mann in Iffland's Stellung von vornherein gepanzert sein, wenn er nicht zu Grunde gehen wollte. Iffland hatte aber auch andere und angesehenere Gegner in der Litteratur. Daß vor Allem gerade die „Romantiker" über die soliden und bühnenmäßigen Theaterstücke Iffland's nur mit Hohn und tiefster Verachtung sich äußerten, ist vollkommen begreiflich. A. W. Schlegel war trotzdem mit ihm in gutem Einvernehmen geblieben und Iffland hatte dessen „Jon", bei welchem ein theatralischer Erfolg nicht erwartet werden konnte, nicht nur gegeben, sondern auch mit Liebe und Sorgfalt einstudirt. Anders aber war Iffland's Verhältniß zu Tieck gewesen. Im Jahre 1800 hatte dieser seine „Genoveva" an Iffland geschickt, um darüber seine Meinung zu erbitten, ob die Dichtung mit einigen, mehr die Bühne berücksichtigenden Aenderungen aufgeführt werden könnte. Eine Antwort Iffland's liegt nicht vor, aber sie wird wohl verneinend gelautet haben, da Genoveva nicht zur Aufführung kam. In demselben Jahre aber, im November 1800, hatte Iffland ein Lustspiel „Das Kamäleon" von Beck (seinem ehemaligen Mannheimer Kollegen) zur Darstellung gebracht. In der darin vorkommenden Gestalt eines elenden Schriftstellers Namens Schulberg, sowie in den sich gegenseitig in Journalen verherrlichenden anderen Mitgliedern dieser Coterie, hatte man eine Satire gegen die „romantische Schule" erkannt, und L. Tieck war so aufgebracht, daß er an Iffland geradezu die Forderung richtete, dieser solle nicht nur die weiteren Aufführungen jenes Stückes inhibiren, sondern auch öffentlich Diejenigen, die durch das Lustspiel verletzt worden seien, um Verzeihung bitten! Iffland hatte anfänglich Tieck mit feiner Diplomatie abgewehrt, aber auf dies letzte Verlangen riß ihm doch endlich auch die Geduld. Wenn man aber auch

aus seinem ablehnenden letzten Briefe seine Entrüstung über das Ansinnen erkennen kann, so verstand er es doch auch hier, seine Abweisung in eine Form zu kleiden, durch welche Tieck sich beschämt fühlen mußte. Im Anfange dieses merkwürdigen Briefes setzt Iffland kurz auseinander, daß es Gebrauch und Recht der Bühne sei, Thorheiten und Laster durch gelungene Darstellung lächerlich und verabscheuenswerth zu machen, und es sei doch unerhört, daß ein Geiziger, ein Verleumder, ein Intriguant, der sich getroffen fühlt, auftreten sollte und dem Dichter wie den Künstlern zurufen: Haltet ein mit der Darstellung des Geizes, der Verleumdung, der Intrigue, sie paßt auf mich! „Nur Molière's Tartüffe soll eine ähnliche Wirkung hervorgebracht haben. Urtheilen Sie folglich, was ich empfinden mußte, als ein Mann Ihrer Art zu mir kam und mir klagte, der elende Schulberg werde auf ihn gedeutet. Ich konnte Sie in diesem Augenblicke nur für krank halten, und wünschen, man hätte Sie lieber an einen Arzt, als an mich gewiesen. Indessen behandelte ich Sie wie einen achtungswürdigen Kranken, dessen man schont, wenn man ihn nicht zu heilen versteht. Ich fürchtete, Sie durch Widerspruch ohne Noth zu reizen, ich gab Ihrer wiederholten Zudringlichkeit so viel nach, daß wenn man etwas gewaltsam zu deuten entschlossen sei, gewisse übertriebene Ausdrücke Schulberg's die Sprache Friedrich Schlegel's nachahmen zu wollen scheinen könnten; ich überließ es sogar Ihrem Ermessen, ein Stück von der hiesigen Bühne auf einige Zeit zu entfernen, das freilich nur dann auf Sie angewendet werden kann, wenn man es nicht kennt. Ich setzte natürlicherweise dabei voraus, daß Ihre bessere Besinnung zurückkehren und Ihnen selbst in kurzem sagen würde, was eigene Vernunft wohlthätiger als fremde geltend zu machen weiß. Sie haben mich mißverstanden, und Ihr letzter Brief beweiset mir, daß Sie mehr als jemals von der Stimmung entfernt sind, auf welche Nachsicht und Mäßigung heilsam wirken." Nachdem dann Iffland seine Ueberzeugung versichert, daß alle die in jenem Schulberg geschilderten nichtswürdigen Eigenschaften weder auf Tieck noch auf einen seiner Freunde passen, fährt er fort: „Gott verhüte,

daß es unmöglich sein sollte, einen pöbelhaften Schmierer und seine Rotte aufzustellen, ohne das Ideal dazu von Ihnen und Ihren Freunden zu entlehnen."

Jener Konflikt mit Tieck hatte bereits in der ersten Periode von Iffland's Direktion (1800) stattgefunden, und er wußte es, daß Tieck und seine Anhänger bis zu seinem Ende zu seinen entschiedensten Gegnern gehört hatten.

In dem Verkehr mit dramatischen Autoren war Iffland häufig genug in die Lage gekommen, der Eitelkeit und Selbstüberschätzung unbedeutender oder talentloser Schriftsteller, die sich als dramatische Dichter fühlten, entgegen zu treten. Ueber das, was einem Theaterleiter in dieser Beziehung zugemuthet wird, hat er in dem einen seiner werthvollen Theater-Almanache (1810) eine sehr eindringliche Schilderung gegeben, in dem Aufsatz „Ueber die Verhältnisse der Direktionen bei Auswahl der Vorstellungen für die Bühne." In demselben Almanach entwickelte er aber auch seine Ansichten darüber, wie wünschenswerth es sei, daß die Direktoren sich über die Grundsätze vereinten, nach denen den verdienstvollen Autoren der ihnen gebührende Lohn werde. Wo er konnte, hatte er das Seinige dazu gethan, und nach seinen eigenen Verdiensten als glücklicher Theaterdichter hat er auch die gerechten Ansprüche Anderer bemessen. Sich selbst honorirte er gleichmäßig für jedes große Stück mit 112 Thalern. Schlegel erhielt für seine neue Hamlet-Uebersetzung 67 Thaler 20 Groschen, und für sein Trauerspiel „Jon" 101 Thaler 8 Groschen; Collin erhielt für den Regulus 126 Thaler 16 Groschen, ebensoviel für seinen Coriolan. Goethe erhielt für die „natürliche Tochter" 126 Thaler 16 Groschen. Zacharias Werner wurde sehr ungleich — aber nach dem Maßstab des Bühnenwerthes der Stücke — bedacht. Für den 1. Theil seiner „Söhne des Thales" erhielt er nur 75 Thaler, dagegen für den Luther („Weihe der Kraft") die hohe Summe von 500 Thalern. Kotzebue erhielt verhältnißmäßig hohe Honorare, weil eben die meisten seiner Stücke die einträglichsten waren. Für das einzelne Lustspiel „Der Wirrwar" erhielt er 165 Thaler 12 Groschen. Aber bei der wachsenden Menge

seiner Stücke wurden ihm gewöhnlich mehrere zugleich abgekauft. So erhielt er für den Text von Fanchon, für die „Stricknadeln" und „Heinrich Reuß von Plauen" zusammen 334 Thaler; Himmel erhielt für die Musik zu Fanchon 500 Thaler. Für die Klingsberge und Johanna von Montfaucon erhielt Kotzebue zusammen nur 168 Thaler. — Ueber die Honorirung Schiller'scher Stücke ist Einzelnes schon mitgetheilt worden. Die Honorare waren bei ihm ziemlich ungleich, und Iffland hatte sie je nach dem zu erwartenden Kassenerfolge bewilligt. So zahlte er für die „Braut von Messina" nur 103 Thaler 20 Groschen, hingegen für Tell 331 Thaler 12 Groschen. Bei einem so praktischen Manne des Theaters wie Iffland, war es ganz natürlich, daß er stets auch das Finanz-Interesse des ihm anvertrauten Instituts im Auge behielt, und es ist sehr interessant, wie er auch nach dieser Rücksicht auf Schiller's dramatisches Wirken — bei all seiner Liebe und Bewunderung und auch bei seinem vollen Verständniß für das dichterische Genie — Einfluß zu üben suchte. Da Iffland jedem neuen Werke Schiller's mit heißem Verlangen entgegen sah, so hatte Dieser ihm auch mehrmals Mittheilung über diejenigen Stoffe gemacht, die er begonnen, oder die er demnächst zu bearbeiten vor hatte. So hatte er ihm nach Maria Stuart über seinen Plan für „Warbeck" geschrieben und späterhin über den Entwurf der „Malteser", wobei er die Zuversicht aussprach, damit endlich auch für Iffland selbst in dem Großmeister („eines Hausvaters in heroischem Sinne") eine Rolle zu schaffen, die ganz seinen Wünschen entsprechen werde. Von der „Braut von Messina" gestand ihm Schiller selber zu, er habe damit „einen kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern versucht, wobei ich mehr an mich selbst, als an ein Publikum außer mir dachte." Der ihn „aufs angenehmste überraschende" günstige Erfolg des Dramas hatte in ihm den Gedanken erregt, den Oedipus des Sophocles für die Bühne einzurichten, aber er wünschte zuvor von Iffland zu wissen, ob dieser sich zu der Aufführung verstehen werde? Dies gab nun Iffland Anlaß, sich über die Richtung der dramatischen Muse Schiller's und über seine eigenen Wünsche etwas

eingehender auszusprechen. Er wolle dies, schreibt er ihm, einfältig im besten Sinne des Wortes: „Wie ich mich des Oedip, des Tell freue, das werden Sie mir zutrauen. Oedip für die Auserwählten, Tell für Alle. Um das letztere ist es mir zu thun. Nicht bloß als Kaufmann, auch aus anderen Gründen. Jon, Regulus, Coriolan werden geachtet . . . Die Versstücke, welche nicht für das große Volk sind, nehmen im Einlernen mehr als die doppelte Zeit, die ein anderes Stück fordert, die Schauspieler, wenn sie mit Kraft etwas wirken sollen, müssen vor- und nachher geschont werden. Hier aber muß alle Tage gespielt werden. Der Ertrag von 120,000 Thalern muß aufgebracht werden, und dazu giebt der Hof nur 5400 Thaler. Nicht also was ich fühle, darf ich wollen, sondern es ist mein Weg, als Kaufmann zu gehen, und doch nicht dadurch den feinen Sinn merklich zu verletzen. Da wir bei der Braut von Messina nicht verloren haben, da dieses Werk stets auf dem Repertoir bleiben wird, darf ich um so unbefangener von meiner Lage zu Ihnen reden." Es folgen nun einige Fragen betreffs der für den Tell wie für den fraglichen Oedip erforderlichen Dekorationen, welche im Sommer gemalt werden müßten, weil die im Winter gemalten schnell verderben. Dann wünscht er dringend zu wissen, ob in einem der beiden in Aussicht gestellten Stücke, und in welchem von beiden, eine Rolle für die Unzelmann (damals noch nicht Bethmann) sei, die ihr Gelegenheit giebt, ihr seltenes, reiches Talent zu zeigen. Denn „als Direktor und armer Friedensrichter bin ich durch Beatrice und Eugenia stark in die Schuld der Madame Unzelmann gerathen, und es muß mir alles redlich daran liegen, daß sie in den Besitz einer glänzenden Rolle gelange, welche zugleich ihr Benefiz ausmachen würde . ." Nach dieser kleinen Sorge um die Befriedigung seines kostbarsten Talentes im Schauspiel kommt er schließlich wieder auf den Hauptpunkt in diesem Briefe zurück: „Wenn der Zufall Ihren Genius an ein Werk von der inneren und äußeren Wirkung des Mädchens von Orleans führt, so würde die Kasse für den dreimonatlichen Alleinbesitz gern 80 Friedrichsd'or geben. Sehen Sie da jene ehrliche und offene Auseinandersetzung, wie ich

Ihren Vortheil mit dem unserigen vereinen möchte, und ich bin gewiß, Sie verkennen mich nicht, noch nehmen Sie die eckigte Wirklichkeit übel auf, da man doch ein für allemal in solchen Dingen unverständlich bleibt, wenn man Deutlichkeit meiden will. Es ist mit den griechischen Stücken eine eigene Sache, die hohe Einfalt taucht die leeren Köpfe vollends unter, und deren ist legio. Die Stürme der Leidenschaften in anderen Stücken reißen sie mit fort, machen sie zu handelnden Theilen, und erheben sie gegen Willen und Wissen. Die Stücke aus der römischen Geschichte weichen wegen der Austerität der Sitten, des Starrsinns in den Charakteren vollends ganz zurück, und ich werde blaß, wenn ich Plebejer, Senatoren und Centurionen auf den ersten Bogen angekündigt finde."

Das sind nun freilich auch heute noch im Allgemeinen die Anschauungen von Theaterdirektoren und Intendanten. Aber wie inhaltreich und treffend sind Iffland's Auseinandersetzungen und wie wußte er bei seinen praktischen Rücksichten doch immer den höchsten Respekt vor der idealeren Kunst zu bethätigen! Von Interesse ist übrigens in jenem Briefe auch der Schluß, in welchem er Schiller's Blick auf die vaterländisch-historischen Stoffe hinzulenken sucht: „Sollte nicht die deutsche Geschichte aus der Zeit der Reformation ein historisches Schauspiel liefern? Der Vorgang mit dem Kurfürst von Sachsen, vor und nach der Mühlberger Schlacht? Karl der V., der wilde Hesse, Kardinal Granvella? Die Gemahlin und Kinder des Kurfürsten? . . . Doch wem sage ich dergleichen!! Verzeihung für die Länge und bitte um Antwort. Ihr Iffland."

Schiller hatte Iffland damals wiederholt auf den Tell vertröstet, der eben ein Stück „für Alle" werden sollte und es auch wurde. Da dies leider Schiller's letztes Werk war, so hatte Iffland nach dem Tode des Dichters um so eifriger sich bemüht, mit anderen hervorragenden dichterischen Talenten Versuche zu machen, wie seine thatkräftige Begünstigung Zacharias Werner's bezeugt, der ihm denn auch — neben den weniger erfolgreichen Stücken — wenigstens seinen Luther — „Die Weihe der Kraft" — als werthvolle Gabe darreichen konnte.

Es würde hier zu weit führen, die geschäftliche Thätigkeit Iffland's in der Verwaltung des Theaters eingehend zu schildern. Auch in dieser Beziehung ist uns eine große Zahl von Aktenstücken aufbewahrt, die für die Redlichkeit und Unermüdlichkeit seiner Bestrebungen das glänzendste Zeugniß geben, und in ihm, der die künstlerischen Zwecke des Theaters niemals aus den Augen ließ, auch einen besonnen kalkulirenden Finanzmann erkennen lassen. Unvergleichlich war Iffland ferner in dem Verkehr mit den Mitgliedern seines Theaters. Aber das Wohlwollen, welches ihn stets hervorragend auszeichnete, hielt ihn nicht ab, wo es nöthig war, mit gebieterischer Strenge einzuschreiten. Gegen den ewigen Krakehler Herrn Unzelmann war er schon in dem zweiten Jahre seiner Direktion zu einem solchen Einschreiten genöthigt. Ein Brief, den er dem Genannten nach einer Probe schrieb, beginnt: „Ihr Betragen auf ehegestriger Probe gegen den Herrn Kapellmeister Reichard, der nur höflichst bat, daß Sie ein komisches Lied charakteristisch singen möchten, war unartig; das gestrige Betragen war niedrig und über jeden Ausdruck unverschämt . . . Ich bin der Ausflüchte und Affectationen, womit Sie sich so häufig Ihrer Schuldigkeit entziehen, überdrüssig . . .“ u. s. w. Ganz anders war sein Ton dem trefflichen, aber etwas nervös gewordenen Fleck gegenüber, als dieser sich einmal über Rollenbesetzung beschwerte. Die Antwort Iffland's*) enthielt eine so musterhafte Vereinigung von festem Ernste mit gewinnender Herzlichkeit, daß Fleck in seiner langen Erwiderung zugestand: Iffland sei ein Mann, der „ich will nicht sagen die Kunst versteht, ein edles Herz sich zu eigen zu machen, nein! dessen edle Gefühle es durchaus an sich reißen.“ Eine ähnliche Differenz hatte er in später Zeit einmal mit der Bethmann, und auch hier blieb er mit seiner herzgewinnenden Weise der Sieger.

Iffland ist fast bis zu dem Tage seines Todes unermüdlich

*) Die Briefe hat Louis Schneider bereits in dem Theater-Almanach von 1852 und 1853 mitgetheilt. Noch ungedruckte Briefe Iffland's befinden sich in der Königlichen Bibliothek.

in der Erfüllung seines Berufes geblieben. Noch im letzten Sommer in Reinerz, wo er die Wiedererlangung seiner Gesundheit mit Sicherheit hoffte, las er Stücke, die ihm von jüngeren Autoren zugeschickt waren, und denen er dann wirklich zu den ersten theatralischen Erfolgen verhalf. In einem einzigen Falle könnte man gegen Iffland den Vorwurf erheben, daß er das Talent eines dramatischen Dichters ungewürdigt gelassen hat, indem er Heinrich v. Kleist's „Käthchen von Heilbronn" zurückschickte, da er sich von dem Stücke „ohne eine gänzliche Umarbeitung" desselben einen Erfolg auf der Bühne nicht versprechen konnte. Kleist schrieb darauf an Iffland einen kurzen aber sehr häßlichen Brief, der von Iffland höflich aber bestimmt erwidert wurde. Als Theaterdirektor erscheint aber Iffland auch in diesem Falle vollkommen gerechtfertigt. Bei den vielen verletzenden Härten und befremdenden Absonderlichkeiten in den Kleist'schen Dramen konnte der unglückliche Dichter auf der Bühne erst sehr allmählich zu der Anerkennung kommen, welche seiner ungewöhnlichen poetischen Kraft zukam. Und gerade im „Käthchen" hatte er mit gewissem Trotz die gerechten theatralischen Forderungen so ignoriren zu dürfen geglaubt, daß dies Stück erst viel später in der freilich ziemlich schonungslosen Umarbeitung durch Holbein in Wien die volle Gunst des Theaterpublikums erringen konnte.

Unter den älteren Darstellern des Iffland'schen Personals hatte Caroline Döbbelin wegen eines Augenleidens einige Jahre ganz unthätig sein müssen. Als sie 1812 nach langer Pause wieder auftrat, wurde sie vom Publikum sehr freudig begrüßt und von der liebenswürdigen Kollegin Friederike Bethmann bekränzt. Aber drei Jahre später mußte sie sich wegen ihres zunehmenden Augenleidens gänzlich von der Bühne zurückziehen.*)

Von dem älteren Stamm des Schauspielpersonals, wie es Iffland von seinen Vorgängern übernommen hatte, waren noch verblieben: Unzelmann und die Bethmann, die Veteranen Herdt

*) Sie starb erst 1828, und zwar völlig erblindet, in Berlin.

und Kaselitz, und die Jüngeren: Beschort, Louise Fleck-Schröck, Bethmann und Mattausch. Von allen bedeutenderen Mitgliedern, die er mit Antritt seiner Direktion übernahm, hatte er nur Eines verloren, den unvergeßlichen Fleck, und Diesen hatte ihm der Tod entrissen. Alle Andern wußte er nicht nur sich zu erhalten, sondern die jüngeren von ihnen auch zu höherer künstlerischer Bedeutung zu bringen.

Iffland war aber auch darauf bedacht gewesen, für die Erwerbung und Heranbildung neuer und jüngerer Kräfte Sorge zu tragen. Zwei von diesen Jüngeren waren berufen, späterhin unter den größten Zierden des Berliner Schauspiels zu dessen Ruhm beizutragen. Die eine dieser Persönlichkeiten war der schon erwähnte junge Lemm; die andere und bedeutendste im jüngeren Nachwuchs war Auguste Düring, welche zwei Jahre vor dem Tode Iffland's sich ihm vorgestellt hatte; mit dem Wunsche, unter seiner Leitung sich der Bühne zu widmen. Und dies junge siebzehnjährige Mädchen war später, als nach Iffland's Tod auch die Bethmann die Ausbildung dieses Talentes übernommen, als Mad. Stich und dann als Auguste Crelinger zur höchsten Stufe ihrer Kunst gelangt. Ebenso war Rebenstein's, des künftigen ersten Liebhabers, künstlerische Entwickelung Iffland zu danken. In seiner stets sich offenbarenden Selbstlosigkeit war Iffland auch bereits darauf bedacht gewesen, für sich selbst als Schauspieler einen Nachfolger zu finden, indem er noch vor seinem Sterben die Anstellung Ludwig Devrient's wenigstens einleiten konnte.

„Gott segne Sie, ehrlicher Mann!" — so begann Königin Luise einen schönen, herzlichen Brief, den sie einmal an Iffland geschrieben. Und die Worte „ehrlicher Mann" könnten auch auf seinem Grabstein Zeugniß für seinen Charakter und für sein Wirken geben. Er hatte dieses Lob verdient.



## Das „Hoftheater"

### unter Leitung der Grafen Brühl und Redern.

Nach dem Tode Iffland's wurde die Leitung des Theaters zunächst einem Comité anvertraut, welches aus den Schauspielmitgliedern Unzelmann, Beschort, Herdt und Gern (Vater) und dem zum Direktions-Sekretair ernannten Esperstedt gebildet ward. Dies Interimistikum bestand aber nur einige Monate. Im Februar 1815 wurde die Leitung der „Königlichen Schauspiele" dem Reichsgrafen Karl von Brühl als Generalintendanten übertragen.

Die Bedeutung in der Ernennung Brühl's lag zunächst darin, daß hiermit das bisherige künstlerische Amt in eine Hofcharge umgewandelt wurde, und daß von diesem Zeitpunkt an das bisherige Königliche National-Theater als eigentliches Hoftheater besteht, während die officielle Bezeichnung „Königliche Schauspiele" eingeführt wurde. Wenn ein Kavalier je die Befähigung dafür besaß, einem solchen Kunstinstitute vorzustehen, so war dies allerdings Graf Brühl. Abgesehen von seiner ebenso liebenswürdigen als vornehmen Persönlichkeit war er auch ein Mann von vielseitigen Kenntnissen. Schon im Hause seines Vaters, noch mehr in dem seines Onkels, des früher schon unter den Schauspieldichtern genannten Grafen Aloys von Brühl, hatten seine künstlerischen Neigungen Nahrung und Befriedigung erhalten. Auf wiederholten Reisen hatte er in seiner Jugend (er stand jetzt im zweiundvierzigsten Lebensjahr)

mancherlei Erfahrungen gesammelt. Auch in Weimar hatte er längere Zeit am Hofe gelebt und war dort in geistigen Verkehr mit den dort versammelten Berühmtheiten getreten. Am Hofe hatte er in Weimar bei einer Festvorstellung in Goethe's Paläophron und Neoterpe den Paläophron unter des Altmeisters genauester Leitung gespielt, und beim Antritt seiner Stellung in Berlin hatte er seine freundschaftlichen Beziehungen zu Goethe mit Eifer erneuert. Brühl war mehr als ein dilettirender Schöngeist, er war auch ein Mann von Geschmack und voll der edelsten Bestrebungen für die dramatische Kunst.

Kurz nach Antritt seines Amtes waren — als Napoleon sich wieder erhoben hatte — die großen politischen Ereignisse eingetreten, welche einer ruhigen Entwickelung der künstlerischen Verhältnisse nicht günstig schienen. Aber bei den schnell folgenden Siegen über Napoleon dauerte die Erregung der Gemüther nicht lange und das Theater entwickelte schon in diesem ersten Jahre der Brühl'schen Intendanz eine ganz außerordentliche Thätigkeit. Schon im zweiten Monate seiner Leitung hatte Brühl als patriotisches Festspiel „Des Epimenides Erwachen" von Goethe, mit Musik von B. A. Weber, zur Aufführung gebracht und zwar mit großem Aufwand in Dekorationen und Kostümen. Goethe war zwar verhindert, der an ihn ergangenen Einladung zu dieser Aufführung nachzukommen, hatte aber an dem höchst glücklichen Gelingen des Unternehmens große Freude. Berlin war mit dieser Aufführung sogar Weimar um beinahe ein ganzes Jahr vorausgeeilt. Kurz zuvor war Werner's einaktige Tragödie „Der vierundzwanzigste Februar", eines der schauerlichsten Schicksalsdramen, zur Aufführung gekommen. Iffland hatte das theatralisch zwar sehr eindrucksvolle aber zu grausenerregende Stück zurückgelegt. Da aber Goethe dasselbe seltsamer Weise wohl aufgenommen und gegeben hatte, so nahm es nun auch Brühl wieder auf.

Brühl's Weimarische Vorstudien und seine dauernde Verbindung mit Goethe waren wohl geeignet, dem Berliner Theater eine etwas veränderte Richtung zu geben. Während Iffland die Weimarischen Einflüsse in dem großen Ganzen auflöste und

dabei seinen eigenen Grundsätzen und Einsichten folgen konnte, schien Brühl im Sinne zu haben, von der Weimarischen Schule so viel als möglich auf Berlin im großen Maßstabe zu übertragen. Aber er kam dabei sehr bald in höchst eigenthümliche Widersprüche. Die Stücke der Weißenthurn, Kotzebue's und Anderer, welche ein großes Publikum hatten, konnten ja wohl auch neben den Dramen einer höheren, poetischen Gattung Platz finden. Aber Brühl machte viel weiter gehende Konzessionen an den Tagesgeschmack der großen Menge, und so kam es bald dahin, daß die entgegengesetzten Richtungen sich schroff und unvermittelt gegenüber standen.

In dem Repertoir des ersten Jahres begegnen wir zum erstenmale dem Namen Clauren, sowie auch dem talentvollen aber zuletzt leider verkommenen Julius von Voß. Daneben erscheinen aber auch de la Motte Fouqué und Ludwig Robert mit Schauspielen von poetischerem Gehalt. Im Sommer 1815 wurden die Siege über Napoleon durch besondere Festvorstellungen verherrlicht. Im Anschluß an das erwähnte Goethe'sche Festspiel hatte Professor Levezow „Des Epimenides Urtheil" geschrieben. Die allegorischen Gestalten der Goethe'schen Dichtung waren darin benutzt worden, aber in deutlicheren, weniger allgemein gehaltenen Beziehungen weitergeführt. Großartiger gestaltete sich die Siegesfeier am Geburtstage des Königs, den 3. August. Am Festtage selbst wurden nach einem von Lemm gesprochenen Prolog von Herklots einzelne Akte und Scenen aus Fouqué's Dichtung „Die Heimkehr des großen Kurfürsten" aufgeführt, woran sich eine Wiederholung des Levezow'schen Festspiels schloß. Zur Nachfeier wurde Tags darauf im Opernhause eine großartige dramatisch-musikalische Akademie veranstaltet, bei welcher wieder Scenen aus einer Tragödie von Levezow „Iphigenia in Aulis" dargestellt wurden, woran sich die Aufführung von Schiller's „Glocke", nach der Weimarischen Einrichtung, schloß, ferner das einaktige Drama „Hermann und Marbod" von Aloys Schreiber. Den Schluß des Ganzen bildete ein „Heergesang" mit Chören und Tänzen, betitelt „Die deutschen Frauen", worin der kürzlich engagirte Sänger Blume

die Partie des Heersängers ausführte. Kurz aufeinander folgten in demselben Jahre die beiden Dramen Th. Körner's: Hedwig und Rosamunde, Ziegler's Parteienwuth, sowie mehrere Stücke von Fouqué, Frau von Weißenthurn, Kotzebue u. A., sowie zahlreiche kleine Lustspiele, unter deren Autoren wir hier zuerst den Namen Contessa und Deinhardstein begegnen. Dies eine Jahr der Brühl'schen Intendanz ergiebt die ansehnliche Zahl von 18 großen und 24 kleinen Stücken.

Von dem Zuwachs, den das Personal durch das Engagement eines der genialsten deutschen Schauspieler erhalten sollte, ist schon am Schlusse des vorigen Abschnitts die Rede gewesen: Ludwig Devrient, welcher seit Kurzem in Breslau Aufsehen erregte, war schon durch Iffland, kurz vor dessen Tode, für Berlin engagirt worden und trat hier sein Engagement am 1. April mit einer seiner berühmtesten tragischen Rollen, als Franz Moor an. Es war dies nicht nur die größte seiner hochtragischen Rollen, weil das Dämonische und zum Bizarren Hinneigende in seiner Natur darin die entsprechendste Aufgabe fand; es waren auch Franz Moor und später Lear wohl die einzigen rein tragischen Rollen, in denen er einen vollkommen künstlerischen und einheitlichen Eindruck machen konnte. Seine folgenden Rollen, die er in Berlin spielte, gehörten auch mehr dem kleinen bürgerlichen Genre und dem Lustspiel an. Im bürgerlichen Schauspiel waren es Schewa in Cumberland's „Juden“, Lorenz Kindlein in Kotzebue's „Der arme Poet“ und Posert in Iffland's Spieler; im Lustspiel waren es zunächst sein Scarabäus in Schall's „Unterbrochener Whistpartie“, Schneider Fips in der „Gefährlichen Nachbarschaft“ und als „Verschwiegener wider Willen.“ So groß auch das schauspielerische Genie Devrients war und so unmittelbar und hinreißend dasselbe sich geltend machte, so wurde doch seine große Popularität, die er später in Berlin erlangte, zum Theil auch gesteigert durch sein unregelmäßiges Leben, und durch die zahlreichen Anekdoten, die darüber cirkulirten. In der durch ihn und durch den ebenso bizarren und genialen Dichter Kriminalrath E. Th. A. Hoffmann berühmt gewordenen Weinstube

von Lutter und Wegener hatte er gewiß manche Anregungen zu genialen und ins Fantastische gesteigerten Schöpfungen erhalten, aber das regellose Leben und der Hang zum Weingenusse beeinträchtigten nicht nur häufig seine schauspielerischen Leistungen,



Ludwig Devrient.

sondern waren auch die Ursache seiner frühzeitigen Zerstörung geworden. Den genannten Rollen schloß sich zunächst sein Shylock an, und in den beiden folgenden Jahren brachte Devrient zwei neue Meisterleistungen, welche wieder sein Genie für humoristische Charakteristik bewundern ließen. Es waren dies Merkutio

in „Romeo und Julie“ und Falstaff in Heinrich IV. Devrient's Darstellung des Falstaff gab dieser humoristischen Figur einen ganz neuen Reiz; in der Wiedergabe dieser unvergleichlichen dichterischen Schöpfung zeigte Devrient eine Tiefe der Auffassung, welche erst diese Figur zur vollen Wirkung brachte. Seine Schärfe der Charakteristik bei lebensprühendem Humor, vor allem auch seine wunderbar lebendige Mimik, welche bei ihm durch den scharfgeschnittenen Kopf mit den dunkelen und äußerst beweglichen ausdrucksvollen Augen außerordentlich unterstützt wurde, dies Alles vereinigte sich, die Shakespeare'sche Schöpfung völlig lebendig zu machen. Vor Allem gab er dem Falstaff jenen Zug des Roué's, des scheinbar Chevaleresken, ohne welchen die dichterische Tiefe in dieser Figur nicht zum Ausdruck kommen kann und nichts weiter als eine lächerliche Gestalt bleibt. Im kleineren Genre der humoristischen Charakteristik wurde ferner sein Elias Krumm in dem Kotzebue'schen Lustspiel eine bewunderte Leistung. Bei seiner etwas kurzen und gedrungenen Gestalt besaß Devrient eine große körperliche Gewandtheit; vor Allem aber war es seine lebendige Mimik, welche seine Darstellungen so fesselnd und hinreißend machte.

Für das Genre des Niedrigkomischen hatte schon unter Iffland das Personal einen mit ungewöhnlichem Talent begabten Darsteller in Wurm erhalten. Er war allerdings am bedeutendsten in episodischen Rollen, aber in diesen war er ausgezeichnet. Seine größten Erfolge hatte er in der Darstellung lächerlicher jüdischer Figuren, wie als Meschores Hirsch in Cumberland's „Juden.“ Unter anderen mehr possenhaften Gestalten dieser Gattung, welche mehr der Karikatur angehörten, war seine Hauptleistung der Jakob in der viel Lärm verursachenden jüdischen Posse „Unser Verkehr.“ Mit dieser Farce war es sonderbar zugegangen. Das Stückchen, von einem Dr. Sessa in Breslau, war dort (wie es heißt nach dem Tode des Verfassers) bekannt geworden, und Devrient hatte es von dorther empfohlen. Schon einmal war es in Berlin angezeigt gewesen, doch wurde die Aufführung wieder hinausgeschoben. Auf private und öffentliche Anfragen darüber machte Brühl (im August 1815)

in der Zeitung bekannt: So gerne er stets bereit sei, den Wünschen des Publikums nachzukommen, so müsse er doch erklären, daß das verlangte Stück „aus bewegenden Gründen jetzt nicht gegeben werden könne.“ Die Spannung war natürlich hierdurch immer mehr gewachsen, als es aber endlich im September desselben Jahres zur Aufführung kam, fand man keineswegs das, was man erwartet hatte. Das Stückchen ist eine recht dürftige Posse, und nur durch die drastische wenn auch karikirte Darstellung des Jakob durch Wurm konnte es überhaupt zu einer komischen Wirkung kommen. Aber durch die Art, wie Wurm seine Judenrollen spielte, hatte er einen Theil des Publikums gegen sich aufgebracht. Bald danach mußte er wegen eines Kriminalprozesses Berlin verlassen.

Einen werthvollen Zuwachs erhielt das Schauspielpersonal im Jahre 1816 in zwei hervorragenden Mitgliedern, welche gleich Devrient für ihre Lebenszeit Berlin verbleiben sollten. Es war das Ehepaar Wolff, welches aus der Goethe'schen Schule in Weimar hervorgegangen war. Schon vor fünf Jahren waren Wolff's durch Iffland zu einem Gastspiel nach Berlin berufen gewesen, und jetzt hatte sie Brühl dem Weimarischen Gewaltigen, trotz seiner freundschaftlichen Beziehungen zu Diesem, wie man zu sagen pflegt weggekapert. Pius Alexander Wolff trat jetzt zuerst als Hamlet auf (in einer neuen Bearbeitung von Franz Horn) und die Aufführung war gleichzeitig als Feier des Geburtstages Shakespeare's angekündigt. Wolff war auch als Regisseur engagirt worden, und als solcher hatte er die Probe seiner Meisterschaft mit der Inscenirung des Calderonschen Dramas „Der standhafte Prinz“ abzulegen. Er fand darin sowohl als Regisseur wie als Darsteller der Hauptrolle die ehrendste Anerkennung, wenn auch der Erfolg des Dramas selbst kein dauernder war. Das Bestreben, dieses besonders von Goethe über die Maßen hochgehaltene Drama Calderon's auf der Berliner Bühne einzubürgern, wurde von einer seltsamen Ironie des Zufalls begleitet. Während nämlich noch die Proben zu diesem Drama der idealsten Richtung stattfanden, betrat der Schauspieler Karsten mit seinem — Pudel die Bühne des Hof-

theaters, um mit dem später durch Goethe's Sturz so berühmt gewordenen „Hund des Aubry" das Publikum in Masse herbeizulocken! Dieses Hundes Sieg über Goethe in Weimar — des Pudels Sieg über seinen erhabenen Dichter des Faust — folgte erst im nächsten Jahre, und hätte Brühl diesen Ausgang ahnen können, so würde er seinem verehrten Meister doch wohl nicht mit der Tolerirung des Hundes vorangegangen sein, während später Goethe's Einspruch gegen die Hunde-Komödie der direkte Anlaß zu seinem Sturze wurde. Und Wolff, der abtrünnige Schüler Goethe's, Wolff, der jetzt das Calderon'sche Drama für Berlin einstudirte, mußte zugleich auf derselben Bühne den „Hund des Aubry" mit ansehen.*) Und warum nicht? Fand doch das Erhabene und das Lächerliche auf eben den Brettern Platz, „die die Welt bedeuten." Uebrigens nahm die Berliner Tageskritik an der Sache gar keinen Anstoß, und die Vorstellung wurde wie irgend eine andere besprochen. Das Auffallendste dabei war, daß der gastirende Schauspieler Karsten nicht den vom Hunde verfolgten Mörder Macaire spielte, auf den doch der Hund besonders dressirt sein mußte, sondern den Aubry, während den bösen Macaire — Ludwig Devrient spielte.

Ein schwerer Verlust, den schwersten seit dem Tode Fleck's, hatte das Schauspiel schon im ersten Jahre der Brühl'schen Theaterleitung betroffen, und zwar durch den plötzlichen Tod der allgeliebten und einmüthig bewunderten Friederike Bethmann. Schon häufig war sie in der letzten Zeit durch Krankheitszufälle am Auftreten verhindert gewesen, aber so oft sie dann wieder auftrat, war beim Publikum auch alle Sorge wieder entschwunden, so wußte sie mit ihrer unverminderten künstlerischen Kraft Alles zu bezaubern. Ihren letzten Sommerurlaub hatte sie zu einer Badereise benutzt, und als sie im August zurückkehrte, war ihr Wiederauftreten (in einem Iffland-schen Schauspiel) zur allgemeinen Freude in den Blättern an-

*) In Berlin wurde das Stück in der Wiener Verdeutschung von Castelli gegeben. Karsten kam vom Theater a. d. Wien, und die Musik zu dem Schauspiel war vom Ritter v. Seyfried.

gezeigt. Aber bereits nach der Probe wurde sie von einer Gehirnentzündung befallen, welche schon nach zwei Tagen ihren Tod herbeiführte. Abgesehen von dem schweren Verlust, den die Kunst dadurch erlitten, ward sie auch wegen ihrer herzgewinnenden Persönlichkeit allgemein betrauert. Schmerzlich wurde dabei auch empfunden, daß es ihr nicht mehr gestattet sein sollte, die Errichtung des Denkmals für Iffland zu erleben, für dessen Herstellung sie ganz besonders mit liebevollem Eifer gewirkt hatte. Ihr Tod war dem ihres verehrten Meisters nach kaum einem Jahre gefolgt.

Ersetzt konnte ein solches Genie, wie die Bethmann, nicht werden, und selbst ihre Rollen aus letzterer Zeit, namentlich Maria Stuart, Phädra u. a. blieben dem Publikum noch lange im Gedächtniß. Aber es war doch schon in den letzten Jahren auf einen vielleicht bald nöthig werdenden Ersatz Bedacht genommen. Sie selbst hatte in Auguste Düring eine Schülerin hinterlassen, durch welche, wenn auch erst allmählig, die Hoffnungen, welche auch schon Iffland auf sie gesetzt hatte, mehr als erfüllt wurden. Diese junge Künstlerin verheirathete sich 1817 mit dem Schauspieler Stich, auf dessen tragisches Ende wir später zu reden kommen. Für das heroische Fach in der Tragödie war jetzt in erster Reihe Frau Amalie Wolff berufen. Es gelang ihr nicht so bald, die Bethmann vergessen zu machen, und erst nach und nach konnte Mad. Wolff, welche die Weimarische Schule besonders in der fein ausgearbeiteten Deklamation der Verse vertrat, in Rollen wie Iphigenia, später in Grillparzer's Sappho, als Isabella und Elisabeth, die vollste Anerkennung finden. Louise Schröck mußte auch jetzt noch sich mehr auf jenes Gebiet beschränken, auf welchem die Anmuth ihrer Persönlichkeit und ihres Talentes zur Geltung kam, während ihr die Darstellung großer Leidenschaften nicht gegeben war. Neben diesen Dreien war die schon unter Iffland engagirt gewesene Wilhelmine Maaß eine sehr geschätzte Schauspielerin, namentlich im höheren Lustspiel, wie u. A. als Porzia im Kaufmann von Venedig. Zählen wir dazu noch Mad. Devrient (spätere Frau Komitsch), welche neben den Genannten wenigstens

bestehen konnte und auch erste Rollen spielte, ferner die sehr beliebte Opernsoubrette Dlle. Eunicke, welche auch in Soubrettenrollen des Lustspiels excellirte, so sehen wir in dem weiblichen Personal eine Vereinigung von Talenten, welche um so werthvoller dadurch wurde, daß ein eigentliches Rollen-Monopol nicht zu bestehen schien. Ebenso war das Männer-Personal jetzt vorzüglich in allen Richtungen vertreten. Wolff machte sich immer mehr als höchst schätzenswerther Darsteller geltend. Nächst dem Hamlet und dem standhaften Prinzen spielte er Posa, den Prinzen in Heinrich dem Vierten u. s. w. und entwickelte auch als Regisseur, neben Unzelmann und Beschort, eine sehr erfolgreiche Thätigkeit.

Von den älteren Mitgliedern des Iffland'schen Ensembles war Mattausch jetzt ganz in das Fach älterer Heldenrollen gerückt. Nach dem Tode Fleck's hatte er sich bald auch an den Wallenstein gewagt, und der für später zu dieser Rolle berufene Lemm spielte jetzt den Octavio. Auch Beschort war den jugendlicheren Rollen mehr und mehr entwachsen, und seine Glanzleistungen lagen jetzt im Gebiete fein humoristischer Charakterrollen. So wenig er sonst als Hamlet den höchsten Ansprüchen genügen konnte, so sehr wurde er jetzt als Polonius bewundert. Beschort und Lemm hatten sich jetzt als die zuverlässigsten Säulen des Schauspiels gefestigt. Rebenstein, welcher ganz allmählig von seiner Anfängerschaft unter Iffland sich zu großer Tüchtigkeit emporgearbeitet hatte, spielte jetzt Carlos, Romeo, Max Piccolomini und blieb auch noch längere Zeit, wenn auch nicht mit sonderlichem Glück, in der Oper beschäftigt. Neben ihm war einige Jahre lang noch Maurer für das Fach jugendlicher Helden engagirt, während Stich mehr im Lustspiel beschäftigt war. Bethmann hatte bald nach dem Tode seiner Frau der Bühne ganz entsagt. Von dem älteren Stamm des Personals war Unzelmann, der in der letzten Zeit besonders in der Operette als Komiker Triumphe gefeiert, jetzt schon zum Veteran geworden und spielte nur zuweilen noch einzelne seiner alten Glanzrollen, zu welchen übrigens auch der Bürgermeister Staar in den deutschen Kleinstädtern gehörte. Die

Regie hatte er nur noch wenige Jahre fortgeführt. Auch der alte Komiker Kaselitz wurde nur noch wenig beschäftigt, und Rüthling Vater hatte bereits seinem Sohne, dem später so beliebten Komiker, Platz gemacht. Der Bassist und Schauspieler Gern sen. blieb noch ein sehr schätzbares Mitglied, während der „junge Gern“ zu dieser Zeit noch in ernsten Schauspielrollen auftrat, aber wenig darin befriedigen konnte. Seine große Beliebtheit errang er erst später im komischen Fache, gerade wie es Unzelmann ergangen war.

Seitdem der deutschen Oper sich die Pforten des ehemals italienischen Opernhauses geöffnet hatten, wurde wenigstens im Allgemeinen eine äußerliche Trennung beider Kunstgattungen vollzogen, und wir haben, dem eigentlichen Zwecke dieser Schrift gemäß, aus der weiteren Entwickelung der Oper hier nur die hervorragendsten Momente zu notiren. Als ein solcher ist die im Jahre 1816 erfolgte erste Aufführung von „Fidelio“ anzusehen, worin auch zugleich die neu engagirte Primadonna Frau Milder-Hauptmann einen ihrer größten Triumphe feierte. Außerdem kam in dieser Zeit auch des originellen Novellisten E. Th. A. Hoffmann musikalische Schöpfung „Undine“ zur Aufführung.

Reicher an hervorragenden Künstlern ist wohl das Königliche Theater nie gewesen, als es um diese Zeit unter Brühl's Leitung war. Was es kostete, danach hatte Brühl allerdings nicht viel zu fragen, denn bei seiner Ernennung zum Intendanten hatte ihm der Staatsminister v. Hardenberg gesagt: „Machen Sie das beste Theater in Deutschland und danach sagen Sie mir, was es kostet.“ *) Daß hierbei der Gagen-Etat eine enorme Steigerung erfahren hatte, ist begreiflich. Ludwig Devrient erhielt bei seiner Anstellung 1600 Thaler und zwei Jahre später 2000; Mad. Fleck-Schröck hatte 1850 Thaler, Beschort 1842, Dlle. Maaß 1600, Mad. Düring-Stich 1000 (stieg bis 1824 auf 2700 Thaler), Unzelmann 1400, Wolff 1200, Mad. Wolff 1600 Thaler u. s. w. In der Oper waren die

*) Ed. Devrient giebt diese Aeußerung mit dem Zusatz, sie aus Brühl's eigenem Munde erhalten zu haben.

höchsten Gagen: Die Milder-Hauptmann 3000, der ausgezeichnete Bassist Fischer 3000, Mad. Seidler 1400, Eunicke 1900 Thaler.

Außerdem aber wurde unter der neuen Leitung ein ganz besonderer Aufwand an Dekorationen und Kostümen getrieben. Bisher war das Alles in den dem Schauspiele angemessenen Grenzen geblieben, ohne daß die künstlerischen Eindrücke deshalb schwächere gewesen wären. Nur in besonderen Fällen hatte Iffland auf glänzende Ausstattung Werth gelegt, wie z. B. bei der „Jungfrau von Orleans.“ Jene früheren ausnahmsweisen Ausschmückungen des Schauspiels hatten aber noch nicht die Bedeutung, welche Brühl damit verband, welcher der erste war, der besonderen Werth auf die Treue des historischen Kostüms legte. Das nationale und Zeit-Kostüm war bis dahin immer nur in allgemeinen Grundzügen gegeben, meist aber untermischt mit demjenigen zeitlosen Ausputz, der noch aus der Zeit der höfischen Prunkoper auf das Schauspiel, wenn auch nicht ganz, so doch zum Theil übergegangen war. Brühl hatte jetzt mit Eifer die Strenge des Kostüms der Zeit in den historischen Dramen eingeführt und wir finden dies in den Theater-Referaten seiner Zeit wiederholt und mit ausdrücklicher Anerkennung hervorgehoben, wie z. B. bei Maria Stuart, bei Shakespeare's Heinrich IV. und in den Dramen und Opern antiker Stoffe.

Das Dekorations- und Garderobe-Inventar war deshalb schon in den ersten zwei und einhalb Jahren ein überaus kostbares geworden, um — plötzlich — an einem Tage, ja in wenigen Stunden, vollständig vernichtet zu werden. Der Haß der Elemente gegen „das Gebild der Menschenhand“ wurde zur furchtbaren Wahrheit, als am 29. Juli 1817 am hellen Mittage das Feuer in einem unbewachten Augenblick das Werk der Zerstörung begann und das große Haus mit seinem ganzen reichen Inhalte binnen drei Stunden vernichtet hatte.

Noch am Abend vorher war ein neues Stück von Kotzebue „Der deutsche Mann und die vornehmen Leute“ aufgeführt worden, und am Unglückstage selbst sollten „Die Räuber“ sein, worin ein fremder Schauspieler als Franz Moor gastiren wollte.

Während einer in der Mittagsstunde stattfindenden Scenenprobe, bei welcher Unzelmann die Regie führte, bemerkte man zuerst auf der Bühne, daß aus der Oeffnung über dem Kronleuchter ein großer Funke langsam ins Parterre herabfiel. Kaum war dies erste Zeichen der Gefahr beachtet worden, so sah man beim Emporblicken auch gleich hinterher die Luftlöcher über dem Amphitheater vom Feuer geröthet. Das auf dem Boden über dem Auditorium ausgebrochene Feuer mußte schon seit längerer Zeit um sich gegriffen haben, ehe es bemerkt wurde, denn als die auf der Probe Betheiligten nach den Garderoberäumen und die anwesenden Beamten nach den Direktionszimmern eilten, waren die Treppen und Gänge schon so von Rauch erfüllt, daß die Meisten, bei dem Bemühen, von Büchern und Papieren das Wichtigste zu retten, in die größte Lebensgefahr geriethen. Ein junger, erst seit wenigen Wochen engagirter Schauspieler Namens Carlsberg, der sich in den Gängen noch nicht zurechtzufinden wußte, hatte in der Verwirrung und bei dem zunehmenden Rauch den Ausgang verfehlt und war, wie sich später herausstellte, im Hause verbrannt. Die Berichte der Tagesblätter meldeten, daß man von außen um halb 1 Uhr Mittags eine schwarze Rauchsäule vom Dache des Hauses aufsteigen sah, und daß bald darauf das ganze riesige Dach vom Feuer ergriffen gewesen sei.*) Da das Gebäude, ebenso wie das jetzige Schauspielhaus, mit der Langseite ganz nahe der Charlottenstraße stand, so war es ein Glück, daß der Wind südwestlich wehte und die Flammenmasse dem großen Platze zutrieb. Die Löschanstalten konnten ihre Bemühungen einzig darauf richten,

---

*) Die beiden Berliner Zeitungen, die Spener'sche und Vossische, erschienen auch noch damals nur dreimal in der Woche: Dienstag, Donnerstag und Sonnabend. Da das Feuer in der Mittagsstunde an einem Dienstag ausgebrochen war, konnten beide Zeitungen über dies Ereigniß erst am Donnerstag Berichte bringen. Der Zeitungsdienst wurde aber überhaupt mit einer Gemächlichkeit betrieben, welche uns — im Gegensatze zu der heutigen Hetzjagd nach Neuigkeiten — höchst wunderlich erscheint.

die beiden Kirchen mit ihren Thürmen, sowie die anderen umliegenden Gebäude, außer den Privathäusern die Seehandlung und das Waisenhaus, zu schützen. Gegen das brennende Schauspielhaus konnte man sich erst richten, als das Dach in sich zusammengestürzt war und die Flammenmasse nach oben hin ihren Ausgang fand. Um 4 Uhr Nachmittags war keine Gefahr mehr für die umliegenden Gebäude zu fürchten, aber das Haus selbst mit Theater und Konzertsaal und mit Allem, was seit Bestehen des neuen Hauses, also in dem Zeitraum von 16 Jahren, an Dekorationen und Kostümen darin angesammelt war — und die Garderobe war gerade in den letzten Jahren eine so kostbare geworden, wie sie in Deutschland schwerlich ihres Gleichen fand, — ferner alle Waffen, Requisiten u. s. w., sowie eine große Menge zum Theil kostbarer und unersetzlicher Musikalien: Alles, bis auf nur wenige bei den Rettungsversuchen hinausgeworfene Garderobestücke, war durch den Brand vernichtet worden. Das Theater hatte zu den größten gehört, welche zu jener Zeit in Deutschland existirten. Man kann dies schon daraus entnehmen, daß der Zuschauerraum des Theaters 2000 und außerdem der Konzertsaal ca. 1000 Personen aufnehmen konnte.

Die durch den Theaterbrand verursachte Kalamität wurde weniger empfindlich dadurch, daß die Schauspielvorstellungen jetzt gleichfalls ins Opernhaus verlegt wurden. Mit mehreren Stücken war dies ohnehin schon geschehen und für die Oper war das Haus nur an einigen Tagen in der Woche benutzt worden. Eine gewisse Bedrängniß mußte natürlich trotzdem entstehen, schon wegen der mangelnden Räume für gleichzeitige Proben und wegen der zu Grunde gegangenen Dekorationen und Kostüme. Man half sich aber so gut es ging und man fand sich noch so leidlich zurecht. Schon die für den nächsten Tag im Opernhause angesetzt gewesene Vorstellung von Zingarelli's „Giulietta e Romeo“ (ausnahmsweise eine italienische Opernvorstellung, in welcher die Sängerin Marianne Sessi als Romeo auftrat) wurde nicht ausgesetzt, und auch für die Schauspielvorstellungen trat keine längere Pause ein. Wegen der

mancherlei Rücksichten auf das Verlorene mußte natürlich zunächst das Repertoir danach eingerichtet werden.

Die Dekorationsmaler Gropius und Gerst waren nun angestrengt thätig, um das Verlorene zu ersetzen. Graf Brühl, welchem das Dekorationswesen ebenso wie das Kostüm, etwas sehr wichtiges war, hatte auch bereits Schinkel für manche Unternehmungen zu Rathe gezogen. Dieser war es denn auch, auf welchen, für den Bau eines neuen Hauses, bald sich die Blicke richteten. Zunächst aber, nachdem der König die Herstellung eines neuen Schauspielhauses befohlen, für welches die Fundamente des abgebrannten mitbenutzt werden sollten, war an verschiedene Architekten in Deutschland die Einladung ergangen, Pläne und Vorschläge einzusenden. Brühl aber konnte mit allen diesen sich nicht befreunden, indem er darauf bestand, daß seine Ansichten über die Bedürfnisse und Verhältnisse eines Theaters dafür als Basis genommen würden, und daß bei einem Neubau seine Ansichten unbedingt berücksichtigt werden sollten. Einen Mann wie der Geheime Oberbaurath Schinkel dazu zu vermögen, daß er in dem Aufgeben seiner Selbstständigkeit so weit gehen würde, wie es in der Meinung Brühl's lag, schien Diesem selbst anfänglich zweifelhaft. Aber wiederholte Berathungen Beider führten endlich dahin, daß eine völlige Uebereinstimmung des Wirkens erreicht wurde, und bezüglich der inneren Einrichtungen, der verschiedenen Nebenräume, der Garderoben u. s. w., sowie der Größenverhältnisse des Theaters und des Konzertsaales, konnte sich Schinkel den Ansichten und Wünschen Brühl's fügen. Unter den fortdauernden Berathungen waren Schinkel's Pläne bald so weit gediehen, daß sie dem Könige im Frühjahr 1818 vorgelegt wurden und daß Anfangs Juli der Grundstein zu dem Neubau gelegt werden konnte. In Bezug auf die Größenverhältnisse war es der besondere Wunsch des Königs gewesen, daß der Raum des Theaters selbst weniger groß werden solle, als in dem abgebrannten Hause, eine Bestimmung, welche für die Zukunft dem Schauspiel entschieden zum Vortheil gereichte. Daß die Grundmauern für den Neubau mitbenutzt werden konnten, war wohl in Bezug

auf die Zeitdauer des neuen Baues ein großer Gewinn, aber es ist begreiflich, daß damit auch dem Baumeister mancherlei große Schwierigkeiten erwuchsen.

Während der Bau des neuen Schauspielhauses in den nächsten Jahren eifrig betrieben wurde und mancherlei Vorbereitungen für den künstlerischen Schmuck desselben viele Kräfte in Anspruch nahmen, wurde dennoch das im Opernhause fortgesetzte Schauspiel deshalb keineswegs vernachlässigt. Nach mehreren neuen größeren Schauspielen von Kotzebue und der Weißenthurn kamen im folgenden Winter die beiden ersten dramatischen Dichtungen von Grillparzer zur Aufführung: Die Ahnfrau und Sappho; und in demselben Jahre Calderon's tiefsinnigstes und zugleich theatralisch wirksamstes Drama „Das Leben ein Traum", welches denn doch einen viel stärkeren und nachhaltigeren Eindruck machte, als „Der standhafte Prinz", der sich wenigstens in seinem Bühnendasein keineswegs standhaft erwiesen hatte. Dem spanischen Drama überhaupt wurde jetzt eine erhöhte Aufmerksamkeit und Pflege zu Theil, denn in den nächsten drei Jahren folgten noch Moreto's „Donna Diana", Calderon's „Arzt seiner Ehre" und „Das öffentliche Geheimniß." Das letztere entzückendste Lustspiel des großen Spaniers wurde aber nicht nach Calderon's Dichtung, sondern nach der die Grazie des spanischen Originals schon beträchtlich schädigenden Umdichtung Gozzi's gegeben. Im Arzt seiner Ehre, einem ohnedies grausamen Stück, hatte auch Ludwig Devrient einen entschiedenen Mißerfolg. Sein Don Gutierre, der ganz und gar nicht für ihn paßte, zeigte die Grenze seiner künstlerischen Befähigung, und es wurde öffentlich ausgesprochen, daß diese Rolle von Lemm oder von Wolff hätte gespielt werden müssen. „Donna Diana" hingegen erfuhr durch Mad. Stich als Diana, Wolff als Caesar und Beschort als Perin eine so vorzügliche Darstellung, daß dieselbe noch für längere Zeit als die musterhafteste auf dem Königlichen Hoftheater gelten konnte.

In demselben Jahre — 1819 — hatte Brühl mit Zustimmung des Königs eine Vorstellung als Todtenfeier für den ermordeten Kotzebue veranstaltet. Für den so hoch begabten

und zugleich fruchtbarsten Theaterdichter, welchen Deutschland gehabt, war eine solche Feier gewiß vollkommen gerechtfertigt, und in erster Reihe waren ihm die Theater den größten Dank schuldig. Für die Trauerfeier mußte man natürlich eines seiner Stücke ernster Gattung wählen, obwohl gerade in diesen nicht sein größeres Verdienst lag. Es wurde das zuletzt erschienene Drama Kotzebue's „Hermann und Thusnelda" für die Feier bestimmt, und Brühl hatte sich an Fouqué gewendet, dieser möchte dazu einen Prolog verfassen. Brühl wollte, daß darin der Abscheu gegen die unselige That aufs bestimmteste zum Ausdruck käme, und daß neben der Anerkennung des Dichters auch sein festes Auftreten gegen „den Götzen Bonaparte" gebührend hervorgehoben würde. Fouqué war dieser Aufforderung nachgekommen und hatte in geschickter Weise und mit dichterischem Gefühl die Tendenz dadurch zu einem poetischen Ausdruck zu erheben gewußt, daß er den Prolog, in Uebereinstimmung mit dem nachfolgenden Schauspiel, der bekümmerten Mutter aller deutschen Söhne, der Germania zuertheilte.

In dies Jahr fällt nicht nur das erste Erscheinen eines Bühnenwerkes von Meyerbeer, seiner ersten Oper „Emma von Roxburg", sondern auch die erste Aufführung eines Dramas seines dichterisch hochbegabten Bruders Michael Beer: „Klytemnestra." Müllner hatte nach seiner „Schuld" einen wirklichen Erfolg nicht mehr erreichen können, am wenigsten mit seiner „Albaneserin" und mit seinem einaktigen Schicksalsunfug „Der 29. Februar", einer geradezu läppischen Absurdität, die mit Werner's grausiger aber wenigstens von schauerlicher Phantasie erfüllter Dichtung nicht zu rivalisiren vermochte. Zwischen diesen Stücken aber trat in Ernst v. Houwald ein neuer Dichter auf, welcher zwar auch der Schicksalsidee nachwandelte, aber doch im Allgemeinen reinere poetische Eindrücke hervorzubringen wußte, erst mit seinem „Leuchtthurm" und dann in noch stärkerem Maße in seinem erfolgreichsten Drama „Das Bild." Aber auch Kotzebue hatte bereits einen Nachfolger gefunden, welcher nicht viel weniger fruchtbar und bei der Mehrzahl seiner Stücke ebenso glücklich war, wie Jener: Es war Ernst Raupach,

dessen erstes Schauspiel „Die Fürsten Chawansky“ gerade ein Jahr nach dem Tode Kotzebue's erschien, und welchem er sogleich im nächsten Jahre ein zweites „Die Erdennacht“ folgen ließ. Beide Stücke waren jedoch erst schwache Versuche, mit denen er seine später so sehr gesteigerte Schaffenskraft erprobte. Noch im März 1821 kam im Opernhause „Preciosa“ zur Aufführung, welche P. A. Wolff schon früher an Iffland gesendet, der aber mit verschiedenen Bedenken das Stück zurückgewiesen hatte. Mit Mad. Stich als Preciosa und vor Allem mit der Musik Carl Maria v. Weber's hatte das Stück, obwohl von der Kritik ziemlich abfällig beurtheilt, doch einen großen Kassenerfolg.

Das neue von Schinkel erbaute Schauspielhaus war so weit vollendet, daß der herrliche Konzertsaal bereits seit Anfang des Jahres 1821 für das allgemeine Publikum benutzt wurde, sowohl für zahlreiche Konzerte, wie auch für mehrere Bälle. Endlich — am 26. Mai — konnte auch das Theater des neuen Hauses eröffnet werden. Ueber Nacht war das Gebäude von allen noch stehenden Gerüsten und Bretterverschlägen befreit worden, so daß am Morgen die Berliner sich an den herrlichen Formen dieses schönsten Theaterbaues seiner Zeit staunend erfreuen konnten.

Zur würdigen Einweihung des klassischen Gebäudes hatte Brühl Goethe's Iphigenia bestimmt. Indem er dies dem Meister nach Weimar mittheilte, hatte er ihm zugleich den Wunsch ausgesprochen, von ihm auch einen Prolog zur Eröffnung der Vorstellung zu erhalten. Brühl war mit Goethe — trotz der anfänglichen Differenzen wegen Wolff's — stets in freundlichstem Verkehr geblieben. Er hatte auch bereits 1818 Goethe's „Lila“ aufgeführt, wenn auch begreiflicherweise mit nur schwachem Erfolg, und er war sehr eifrig an den Privataufführungen einzelner Scenen des „Faust“, mit der Musik vom Fürsten Radziwill, betheiligt, hatte auch über einzelne Punkte deshalb Auskunft vom Dichter erbeten und seine Vorschläge mit freudigem Dank entgegen genommen. Brühl's Wunsch, jetzt für die Eröffnung des neuen Hauses einen Prolog von Goethe zu erhalten, wurde von diesem freundlichst aufgenommen. Aus seinen

Briefen an den Grafen Brühl ersehen wir, daß er den Prolog stückweise an ihn absandte, und zwar gesondert für jeden der drei Abschnitte, die derselbe durch den zweimaligen Wechsel der Dekoration erhalten sollte. Der rhetorisch-dramatische Theil war wieder der Mad. Stich als „Schauspielkunst" zuertheilt.

Der Prolog wurde durch die Ouvertüre von Gluck's „Iphigenia" eingeleitet, und an die Aufführung von Goethe's „Iphigenia" schloß sich noch ein prächtig ausgestattetes Ballet „Die Rosenfee." Es war wieder einer jener Festabende, welche das Berliner Publikum zum Siedepunkt des Enthusiasmus zu bringen pflegen. Dem am Schlusse der Vorstellung — nach allen sonstigen Ovationen — laut werdenden stürmischen Verlangen nach dem Baumeister konnte nicht entsprochen werden, da Schinkel im Hause nicht aufzufinden war. Aber nach der Vorstellung wurde dem großen Künstler von den Schülern der Kunstakademie ein Ständchen mit Fackelzug gebracht, welchem auch die Professoren und zahlreiche Künstler sich anschlossen.

Mit dem neuen Hause sollte eine neue Epoche der Schauspielkunst beginnen; aber der erste große, ja über alle Maßen stürmische Erfolg in diesen Räumen fiel dem musikalischen Drama zu. Es war Weber's „Freischütz", welchem noch in demselben Sommer — am 18. Juni 1821 — die Pforten des neuen Hauses sich geöffnet hatten, während im Opernhause noch Spontini's „Olympia" alle Pracht der Oper entfaltete. Kaum zwei Jahre vorher war der gefeierte Komponist der „Vestalin" und des „Cortez" in Berlin als Generalmusikdirektor engagirt worden, und Spontini hatte als solcher eine Selbstständigkeit und Machtvollkommenheit in Anspruch genommen und auch erlangt, wie sie bis dahin noch keinem Musikdirigenten zugestanden war. Bernhard Anselm Weber, der seit beinahe dreißig Jahren Kapellmeister war und auch neben Spontini noch in dieser Stellung thätig blieb, starb gerade in diesem Jahre. Es war der lebhafte Wunsch der Freunde C. M. v. Weber's gewesen, seine Anstellung in Berlin durchzusetzen und er selbst theilte diesen Wunsch. Neben Spontini wäre die Stellung allerdings eine schwierige gewesen, aber dennoch hatte Weber Chancen

gehabt. Schon durch seine früher aufgeführten, freilich unbedeutenderen Opernwerke, durch die Preciosa-Musik und einzelne Cantaten, wie auch besonders durch die ins Gemüth des Volkes gedrungenen Gesänge zur Verherrlichung der Freiheitskriege war der urdeutsche Musiker wahrhaft populär geworden. Weber war seit 1817 Kapellmeister in Dresden, aber der „Freischütz" sollte zuerst in Berlin zur Aufführung kommen, und Weber's Freunde erwarteten, es werde vom Erfolge dieser Oper abhängen, ob er hier am Theater eine feste Stellung erlangen könne. Der Erfolg, nicht wenig gefördert durch das Süjet und den in jeder Hinsicht trefflichen Text von Friedrich Kind, war ein ungeheuerer, thatsächlich noch nicht dagewesener, denn obwohl die erste Freischütz-Epoche in die Sommerszeit fiel, so war doch das Haus vor jedesmaliger Aufführung ausverkauft und immer und wieder mußten Bestellungen auf Billets für die nächsten Vorstellungen voraus notirt werden. Leider hatte sich in diesen beispiellosen Erfolg schon am ersten Abend ein sehr unangenehmer Mißklang gemischt und zwar durch den Uebereifer eines recht ungeschickten Freundes. Es hatte nämlich Jemand im Theater von den Gallerien herab ein gedrucktes Gedicht herabflattern lassen, in welchem Weber's Genius verherrlicht, zugleich aber Spontini's mit gehässiger Verkleinerung gedacht wurde. Niemand war empfindlicher dadurch betroffen worden, als Weber selbst. Denn abgesehen von dem damit gegen Spontini verübten Unrecht war dadurch für Weber selbst zunächst jede Hoffnung auf Erfüllung seiner nach Berlin gerichteten Wünsche zerstört. Bei einem festlichen Zusammensein, welches Freunde Weber's und der Kunst am Abend nach der Vorstellung dem Gefeierten veranstaltet hatten, war Weber, wie Augenzeugen berichten, aus der tiefen Verstimmung, trotz des noch kaum verklungenen Jubels, nicht mehr aufzurütteln gewesen. Weber empfand die Nothwendigkeit, öffentlich gegen die Verkleinerung Spontini's zu protestiren, und er that dies mit Geist und feinem Taktgefühl in der Form einer in die Zeitungen gerückten Danksagung für die „mit wahrhaft überschwenglicher Güte und Nachsicht" gespendete Theilnahme, für

die vollkommene Darstellung durch die Sänger und die Kapelle, die geschmackvolle Ausstattung von Seiten des Grafen Brühl u. s. w. und fügte hinzu: „Je mehr ich mir aber der Reinheit meines Strebens bewußt bin, je schmerzlicher muß mir der einzige bittere Tropfen sein, der in den Freudenbecher fiel. Ich würde den Beifall eines solchen Publikums nicht verdienen, wenn ich nicht hoch zu ehren wüßte, was hoch zu ehren ist.“ —

In dem ersten halben Jahre hatte der Freischütz in achtzehn Vorstellungen, die bei den damaligen niedrigen Preisen unerhörte Einnahme von 13,556 Thalern gebracht. Im folgenden Jahre erschien er 33 mal, und bis zum Jahre 1840 hatte die Oper es bereits bis zur zweihundertsten, bis 1858 bis zur dreihundertsten Vorstellung gebracht.

Während im ersten Jahre der Freischütz-Aufführungen diese echteste deutsche Volksoper die Räume des neuen Schauspielhauses stets bis zum äußersten Winkel füllte, war man doch auch für das Schauspiel selbst keineswegs unthätig gewesen. Während Clauren, Julius v. Voß, die Weißenthurn und Houwald noch einige Zeit fortfuhren, dem Theater Stücke zu liefern, erschienen auch jetzt die ersten Lustspiele von Karl Töpfer und von Karl v. Holtei, dessen erste Frau, geborene Rogé, hier in jugendlichen und poetisch-naiven Rollen das Publikum entzückte, leider aber schon frühzeitig starb. Karl Blum, der Bruder des Sängers Heinrich Blume, begann um diese Zeit seine fruchtbare Thätigkeit, sowohl in musikalischen Produktionen wie in Bearbeitungen fremder Lustspiele. Als Uebersetzer und Bearbeiter aus dem Französischen brachten auch Castelli von Wien, Th. Hell (Winkler) von Dresden, und Lebrun von Hamburg aus viele Stücke auf die Bühne. H. v. Kleist's „Zerbrochener Krug“ kam erst jetzt zu glücklicher Aufführung, und zwar in der (sehr berechtigten) Theaterbearbeitung von Schmidt in Hamburg, der auch als Schauspieler das Vorbild für die späteren Darsteller der Rolle des famosen Dorfrichters wurde. 1824 folgte von den Kleist'schen Stücken auch „Das Käthchen von Heilbronn“, ja sogar die „Familie Schroffenstein“, beide Schauspiele in den Bearbeitungen von Holbein. Raupach, von dessen

ersten schwachen Stücken schon berichtet wurde, hatte erst 1825 mit „Isidor und Olga“ den ersten großen Erfolg, wobei auch die glänzende Leistung Devrient's als Ossip dem Schauspiel zu Gute kam. Auch Calderon's wunderbares Doppel-Drama „Die Tochter der Luft“ hatte Raupach bühnenmäßig gemacht, und Fr. v. Maltiz brachte seinen theatralisch wirksamen „Hans Kohlhas“ auf die Berliner Bühne. — Die Oper brachte außer einigen neuen Werken von Auber und Boieldieu noch Weber's „Euryanthe“ (mit Mad. Seidler, Dlle. Schulz und Bader), und — nach dem so früh erfolgten Tode des großen Tondichters — Oberon; ferner: Spohr's Jessonda. Von Spontini kamen noch Alcidor und Agnes von Hohenstaufen (nach dem Text von Raupach) zur Aufführung, und der erst achtzehnjährige Felix Mendelssohn debütirte 1827 mit einer zweiaktigen Oper „Die Hochzeit des Gamacho.“

An neuen Schauspielen war das Jahr 1828 — das letzte der Brühl'schen Intendanz — besonders reich. Von dem dichterisch begabten Ed. v. Schenk erschienen seine beiden bedeutendsten Dramen „Belisar“ und „Albrecht Dürer in Venedig“; von Oelenschläger „Correggio“, Kleist's „Prinz von Homburg“ und Deinhardstein's „Hans Sachs.“ Raupach brachte in diesem einen Jahre vier große Schauspiele und drei große Lustspiele, darunter die von Gern's wachsender Popularität getragenen und für lange Zeit beliebt gebliebenen „Schleichhändler.“ Auch Shakespeare's „Richard III.“ wurde jetzt, nach Schlegel's Uebersetzung bearbeitet von Fr. Förster, aufgeführt. „Macbeth“ (jetzt mit Rebenstein in der Hauptrolle) war schon 1825 nochmals in einer neuen Uebersetzung (von Spieker, mit Musik von Spohr) neu einstudirt worden.

Bezüglich einer der hier zuletzt erwähnten Schauspiel-Novitäten haben wir noch einmal auf Brühl's Beziehungen zu Goethe zurück zu kommen. Bei Gelegenheit des „Hans Sachs“ von Deinhardstein, eines übrigens ziemlich trockenen Schauspiels, hatte sich Brühl des schönen Goethe'schen Gedichtes „Hans Sachsens poetische Sendung“ erinnert und bei Goethe brieflich angefragt, ob dieser ihm nicht gestatten wolle, dies Gedicht vor

dem Schauspiele sprechen zu lassen. Der greise Dichter war hiermit allerdings wieder auf die Jugendperiode seines poetischen Schaffens zurückgeleitet worden, aber gern erklärte er sich mit dem Vorschlag einverstanden; nur meinte er ganz richtig, daß dies Gedicht, welches zur Erklärung eines alten Holzschnittes diente, doch nicht so ohne Weiteres gesprochen werden könne, sondern daß er noch einige einleitende Verse dazu schreiben müsse. Das geschah denn auch, wobei noch ein paar kleine Aenderungen in dem alten Gedicht nothwendig wurden; und selbst nach erfolgter Aufführung des Stückes mit diesem kombinirten Prolog, der von dem neu engagirten Eduard Devrient im Charakter eines Meistersängers gesprochen wurde, hatte Goethe noch einige Veränderungen vorgeschlagen, da Brühl dem Dichter das Geständniß hatte machen müssen, daß er selbst einige Verse hineingefügt, für welche Eigenmächtigkeit er nachträglich um Entschuldigung bat.

Der hier zum ersten Male erwähnte Eduard Devrient, der zweite von den drei Neffen Ludwigs, war sowohl als Sänger (Bariton), wie als Schauspieler engagirt worden, und für das Schauspiel war sein Eintritt um so wichtiger, als Wolff schon seit einiger Zeit an einem Lungenleiden erkrankt war und schon mehrmals Reisen in Bäder und in milderes Klima hatte machen müssen. Auf seiner letzten Reise — 1828 — hatte er den Rückweg über Weimar genommen, und eine seltsame Fügung wollte es, daß er gerade hier, auf dem Boden seiner früheren Thätigkeit, welchem er untreu geworden war, den Tod und sein Grab finden sollte. Wolff blieb auch den Berlinern nicht nur als tüchtiger Schauspieler in guter Erinnerung, sondern er hatte auch einige Stücke auf die Bühne gebracht, von denen außer „Preciosa“ besonders auch die Lustspiele „Cesario“ und „Der Kammerdiener“ noch längere Zeit beliebt waren.*) Als Regisseur mußte Beschort für ihn eintreten, der bis dahin schon die Regie der Oper geführt hatte. Der alte Unzelmann war

*) Auch ein Lustspiel von ihm „Der Mann von fünfzig Jahren“ (nach Goethe's Novelle) wurde 1828 in Berlin aufgeführt.

nicht nur als Regisseur, sondern auch als Schauspieler in Ruhestand getreten, nachdem er bereits 1821 sein fünfzigjähriges Schauspieler-Jubiläum gefeiert hatte. Ludwig Devrient hatte für ihn schon 1819 die Regie des Lustspiels übernehmen müssen. Aber wenn bei der moralischen Schwäche, in welcher dieser sich allzu leicht den Eindrücken und Versuchungen des Augenblickes überließ, er schon als Schauspieler unzuverlässig geworden war, da man niemals mit Sicherheit auf ihn rechnen konnte, so mußte dies in noch höherem Grade seine Thätigkeit als Regisseur beeinträchtigen. Devrient wurde wegen seiner immer mehr darunter leidenden Gesundheit so viel als möglich geschont, und er blieb überwiegend in dem kleineren Genre, in welchem er allerdings groß war, beschäftigt. Sein Richard der Dritte war nach langer Zeit wieder eine große tragische und klassische Rolle. Obwohl aber sein ganzes Naturell für die furchtbar scharfen Züge dieser Gestalt und für ihren dämonischen Humor wie geschaffen war, so reichten doch jetzt schon seine physischen Kräfte dafür nicht mehr aus.

Von dem neuen Zuwachs im Personal ist nachträglich W. Krüger zu nennen, welcher an Stelle des abgegangenen Maurer für das Liebhaberfach im ernsten Drama eintrat; ferner Crüsemann, welcher 1821 engagirt wurde. Letzterer wurde allmählig besonders für das Lustspiel ein großer Gewinn, und er war von jenem Zeitpunkt ab 35 Jahre lang der „Bonvivant" des Lustspiels geblieben. Seit 1825 waren dem Schauspiel noch mehrere achtbare Mitglieder zugefügt worden: Karoline Bauer, welche zuerst an dem ein Jahr vorher eröffneten Königsstädtischen Theater erschienen war, ging von hier zum Hoftheater über, an welchem sie jedoch auch nur zwei Jahre verblieb. Hingegen war in dem Schauspieler G. Christian Weiß, der von Hamburg kam, eine neue Kraft gewonnen, welche dem Berliner Hoftheater für lange Zeit zu großem Nutzen gereichen sollte. Auch Louis Schneider's Engagement fällt in diese Zeit. Schneider, ein Sohn des damals am Hoftheater engagirten Kapellmeisters G. A. Schneider, war ein echtes Berliner Kind. Nachdem er sich zuerst an anderen Bühnen versucht,

kam er 1827 nach Berlin an das Hoftheater. In Wilhelmine Franz (späterer Frau Werner) erhielt das weibliche Personal ein nützliches Mitglied. Sie und der Schauspieler Franz waren Kinder des früher erwähnten sehr geschätzten Bassisten Franz, waren also gleichfalls auf dem Berliner Boden erwachsen. Eine gute Erwerbung wurde ferner in Stawinsky gemacht; besonders schätzenswerth wurde er durch die Uebernahme der Regie, die er jetzt mit Beschort und Weiß zu theilen hatte.

Die Intendanz hatte, wie man sieht, auch in den letzten Jahren große Regsamkeit gezeigt, sowohl in der Aufführung von Stücken, wie in der Erwerbung jüngerer Talente. Aber auch für Brühl war nach dreizehnjähriger Thätigkeit die Zeit der Klagen und der häufigen Unzufriedenheit des Publikums gekommen. Wenn man den großen Verwaltungs-Apparat bedachte, mit welchem Brühl die Büreaus des Theaters überfüllte, und wenn man dies Beamtenwesen mit den bescheidenen Mitteln vergleicht, welche Iffland für das Büreau ausreichend hielt, indem er fast Alles selbst that, so konnte man jetzt wohl den verschwenderischen Aufwand in dem Personal der höfischen Büreaukratie zugestehen. Ein paar Jahre vor dem Antritt seines Postens hatte Brühl einmal (in einem Briefe an Goethe) über Iffland's Theaterleitung, die er als eine „prosaische“ bezeichnete, sehr scharf und ungerecht geurtheilt. Jetzt aber hatte er wohl erkannt, daß auch bei der Wirthschaft aus vollem Seckel alle verschwenderische Pracht und alles Beamtenwesen nicht ganz ausreichend seien, für eine „poetische“ Leitung Zeugniß zu geben. Er hatte wohl auch empfunden, daß gerade ein gewissenhafter und feinsinniger Leiter — und das war Brühl beides — in diesem Beruf zu Grunde gehen könne, wie es bei Iffland thatsächlich der Fall gewesen. Ein schmerzlicher Verlust in seiner Familie hatte zur Verstimmung seines Gemüthes beigetragen. Er fühlte sich körperlich nicht mehr fest genug, ohne ernste Gefahren das Amt fortsetzen zu können, und so zog er es vor, im Jahre 1828 seine Entlassung zu erbitten, die ihm auch mit voller Anerkennung seiner Verdienste gewährt wurde.

Unter der Brühl'schen Intendanz waren die Gastspiele auswärtiger bedeutender Künstler viel häufiger geworden, als sie es unter Iffland waren, welchem viel zu viel an der soliden Ausbildung seines festen Personals gelegen war. Brühl hatte schon 1816 den berühmten Heldenspieler Eßlair zu einem längeren Gastspiel nach Berlin gerufen; später folgten Ludwig Löwe, Mad. Neumann (Haitzinger) und die große Sophie Schröder. In der Oper war zuerst der Tenorist Wild erschienen und in den letzten Jahren gastirten die Schechner, die Sontag und die Heinefetter. Wenn es auch für das Berliner Publikum gewiß sehr erfreulich war, Sterne ersten Ranges wie die Genannten kennen zu lernen, so ist doch die große Menge von gastirenden Celebritäten auch bezeichnend für die ganze Richtung der Brühl-schen Leitung. Wie bei seiner großen Vorliebe für den Luxus in Kostümen und Dekorationen, so war es auch bei den berühmten Gästen auf den blendenden Glanz, auf den sensationellen Eindruck des Ungewöhnlichen abgesehen, und das Hauptresultat der Brühl'schen Leitung muß deshalb auch darin erkannt werden, daß Er vor Allem, mehr als seine Vorgänger und seine Nachfolger, den äußerlichen Glanz des Berliner Hoftheaters wie auch seinen Ruhm nach außen erhöht hatte.

---

Mit der Einsetzung der Intendanz Brühl war erst das eigentliche „Hoftheater" geschaffen worden. Ein Rückgang in die frühere Art der Leitung war hiernach nicht mehr zu erwarten. Ebenso fern aber lag die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit einer weiteren Fortbildung der Organisation, in dem Aufgeben des vom Hofe direkt abhängigen Königlichen Theaters zu Gunsten eines vom Staate zu erhaltenden wirklichen National-Theaters. Aristokratische Herren, denen das Theater spezielle Liebhaberei war, und die man deshalb wohl auch für befähigt hielt zur Leitung eines solchen Institutes, gab es noch genug, und Viele mochten auf die Berufung gewartet haben. Der Eine aber, welchem die Intendanz des Hoftheaters übertragen

wurde, war der noch jugendliche Graf von Redern, und gerade Er hatte durchaus keine Sehnsucht nach einem solchen Posten gehabt, obwohl auch Er in künstlerischer Atmosphäre lebte. Seine eigentliche Neigung und die Spezialität seines Kunst-Dilettantismus war nicht, wie bei Brühl, die Poesie, sondern die Musik. Bei seinem Stande konnte — oder richtiger gesagt durfte er in der Kunst nur Dilettant sein, aber er war als solcher sehr hoch geschätzt. Graf Wilhelm von Redern war beim Antritt seines Postens — im Jahre 1828 — erst 26 Jahre alt; man konnte ihn sonach freilich für „zu jung" dafür halten; aber dies hatte den Vortheil, daß er noch eine lange Zeit vor sich hatte, ehe man ihn für „zu alt" dafür hätte halten müssen, und als Intendant hatte Redern es nicht dazu kommen lassen.

Wie man aus dem Schlusse des vorigen Abschnittes ersehen kann, hatte Redern eine Vereinigung von ganz schätzbaren, zum Theil auch hervorragenden künstlerischen Kräften überliefert erhalten. Obgleich Wolff nicht mehr lebte und Ludwig Devrient's Gesundheitszustand schon Besorgnisse erregen konnte, so war doch zunächst noch keine Nothwendigkeit vorhanden, auf neuen Erwerb hervorragender Talente auszugehen, sondern es kam für jetzt nur darauf an, das Theater auf jener Höhe zu erhalten, die es unter seinem Vorgänger erreicht hatte. Man schätzt gewöhnlich den künstlerischen Werth eines Theaters nach der Anzahl hervorragender Größen oder berühmt gewordener Namen. Es ist dies zwar eine etwas oberflächliche, mindestens einseitige Art von Schätzung, aber sie ist für das Publikum die einfachste. Dem Kreise der hervorragendsten Künstler war Wolff — gleichzeitig mit dem Abgange Brühl's — entrissen worden. Eduard Devrient, der überdies noch vorwiegend als Sänger beschäftigt war, konnte Wolff als Schauspieler nicht ersetzen. Da aber Wolff kein scharf begrenztes Fach bekleidete, und weil Eduard Devrient wie Wolff vorzugsweise Rhetoriker war, so konnte er immerhin mit seinem kühl erwägenden Verstande in einem Theil der Wolff'schen Rollen genügen. Für jene jugendlichen Heldenrollen, welche vor Allem Leidenschaft

und glückliche Naturgaben erforderten, war für jetzt noch Rebenstein der berufene Vertreter. Mattausch, der bereits seit 1789 der Berliner Bühne angehört hatte, war schon kurz vor dem Ende der Brühl'schen Intendanz pensionirt worden.

Für Ludwig Devrient war die Zeit seiner Größe jetzt schon vorüber. Wenn er auch zuweilen noch durch die Blitze seines Genies fesseln konnte, so waren doch seine physischen und geistigen Kräfte allzu merklich geschwunden. Noch im Jahre 1830 war er der Einladung zu einem Gastspiele nach Wien gefolgt, für welches er noch seine ganze Kraft eingesetzt haben muß, da er überaus glänzenden Erfolg damit hatte. Für Berlin aber war er danach schon beinahe verloren. Seine alten Rollen kannte man durch die häufigen Wiederholungen hinlänglich, und von neueren Rollen, die er zu besonderer Bedeutung hätte erheben können, ist aus den letzten Jahren nichts mehr zu vernehmen. Das Studium neuer Rollen war für ihn auch dadurch besonders schwierig geworden, daß bei seiner zunehmenden körperlichen Zerrüttung besonders auch das Gedächtniß sehr schwach geworden war, so daß hierdurch selbst in seinen älteren Rollen oft große Verlegenheiten und Störungen entstanden, wobei das Publikum gegen den kurz zuvor so sehr gefeierten Künstler sich oft sehr rücksichtslos benahm. Sonst hatte man selbst seine Schwächen, vor Allem sein stadtkundiges Weinhausleben, als eine von seinem Genie untrennbare Eigenheit bewundert, und noch lange nach seinem Tode wußte man allerlei Anekdoten darüber zu berichten. Thatsache aber ist es, daß Devrient schon in der ersten Zeit seines Berliner Engagements die üble Gewohnheit hatte, vor einer großen Rolle viel Wein, besonders aber Champagner, zu trinken, was er selbst in der Garderobe fortsetzte. Wie so viele Charaktere, welche derartigen Schwächen unterliegen, war Devrient dabei gutmüthig, und deshalb bei Allen, die mit ihm in nähere Berührung gekommen waren, beliebt. In dem Kreise bei Lutter und Wegener, dessen anregenden Mittelpunkt Callot-Hoffmann bildete, saß Devrient, der von Natur etwas menschenscheu war, gewöhnlich sehr wort-

karg dabei, und blickte wie tiefsinnig vor sich hin.*) Wenn er dann aber aus seinen Träumereien aufgerüttelt war, konnte er allerlei launige Geschichten erzählen, die besonders durch sein lebhaftes Mienenspiel ergötzend und fesselnd wurden. Als Hoffmann 1822 starb, war Devrient schon so im Vorschreiten seiner Hinfälligkeit, daß ihm ein Uebermaß starker Getränke unentbehrlich war, um sich für einige Zeit aufrecht zu erhalten. In der letzten Zeit hatte der ausgezeichnete Schauspieler und Regisseur Weiß eine Art von vormundschaftlicher Macht über Devrient gewonnen. Weiß hatte es dahin gebracht, daß der zu leicht Verführbare vor einem Tage, an welchem er aufzutreten hatte, sich in sein Zimmer einschließen ließ, aus welchem er dann erst herausgelassen wurde, sobald es Zeit war, ins Theater zu gehen, wohin ihn Weiß selbst abholte. Bei alledem nahm es Devrient sehr gewissenhaft mit seiner Kunst, und es war durchaus unzutreffend, wenn die Meinung verbreitet war, Devrient studire seine Rollen nicht, sondern überließe sich der augenblicklichen Eingebung auf der Bühne. Wenn er eine neue Rolle lernte, trug er sie stets bei sich in der Tasche und war mit seinen Gedanken immer bei der Aufgabe. Er gehörte dabei keineswegs zu den eiteln und selbstbewußten Künstlern, die mit sich selbst stets zufrieden sind. Im Gegentheil war er stets mißtrauisch gegen sein eigenes Können, wie auch gegen das beifällige Urtheil des Publikums. Nicht selten, so erzählt von ihm sein Neffe Eduard D., weigerte er sich nach der Vorstellung dem Hervorrufe Folge zu leisten, fuhr den Inspicienten zornig an und ließ dem Publikum den unhöflichen Gruß des Götz von Berlichingen entbieten.

Schon im Oktober 1832 war Devrient für länger als einen Monat der Bühne durch Krankheit entzogen. Noch einmal

---

*) Ich folge in dieser Charakteristik Devrient's hauptsächlich den Mittheilungen, welche F. W. Gubitz in seinen „Erlebnissen" macht, da diese selbst nach Eduard Devrient's Zeugniß der Wahrheit am getreuesten sind, während vor den Schwätzereien von Heinrich Smith ausdrücklich gewarnt wird.

raffte er sich auf und spielte eine seiner vollendetsten Rollen, den Schewa in Cumberland's „Juden", wonach er aber sogleich wieder aufs Krankenlager genöthigt wurde, bis er am 30. Dezember, gerade am Abschluß seines fünfzigsten Lebensjahres, starb, nachdem er beinahe 18 Jahre der Berliner Bühne angehört und besonders unter Brühl's Leitung mit zu dem großen Rufe derselben beigetragen hatte.

Noch bei seinen Lebzeiten, als man den bald bevorstehenden Verlust schon voraussehen konnte, hatte Graf Redern an einen Ersatz für ihn gedacht, und schon damals sich an Seydelmann nach Stuttgart gewandt, der aber dort noch gebunden war. Moritz Rott, welcher bereits im Sommer desselben Jahres sein Berliner Engagement antrat, konnte nur einen Theil der Devrient'schen Rollen übernehmen. Auch für das eigentliche Heldenfach, das er später hauptsächlich bekleidete, konnte er nicht sogleich eintreten, da noch Lemm und für kurze Zeit auch noch Rebenstein diese Rollen inne hatten. Letzterer starb schon zwei Jahre später, noch im blühenden Mannesalter. Kurz zuvor war Grua, zuletzt in Darmstadt, nach Berlin engagirt worden und spielte zunächst die jugendlicheren Heldenrollen, wie Carlos, Ferdinand, Melchthal u. s. w. Grua konnte niemals zu den bedeutenden Künstlern zählen. Er war eine angenehme und männliche Persönlichkeit, aber seine Redeweise und sein Spiel kam über die gewöhnliche Schablone nicht hinaus. Anders war es mit Rott, welcher anfangs in dem Ensemble des Berliner Schauspiels eine etwas fremdartige Erscheinung war, indem er meist durch Uebertreibungen und durch Absonderlichkeiten zu wirken suchte. Da ihn aber die Natur mit reichen physischen Mitteln ausgestattet hatte, so wußte er dem größeren Publikum zu imponiren, so lange wenigstens, bis an die Stelle seines Naturalismus eine störende Manierirtheit gekommen war.

In dem weiblichen Personal des Schauspiels stand jetzt Frau Amalie Wolff, die nach dem Tode ihres Gatten der Berliner Bühne noch erhalten blieb, auf der höchsten Stufe ihrer Künstlerschaft, wie auch in der Gunst des Publikums. Auch Mad. Auguste Stich, jetzt Frau Crelinger, hatte —

bereits ein paar Jahre früher — ihren ersten Mann, den Schauspieler Stich, durch den Tod verloren, und das Ereigniß, welches demselben vorausging, hatte damals die Berliner Ge-



Auguste Crelinger.

sellschaft in große Aufregung versetzt. Ein junger Graf B. hatte der schönen Frau mehr gehuldigt, als es ihrem Gatten lieb sein konnte. Eines Abends, als Stich aus dem Theater nach

Hause kam, traf er an der Thüre mit dem Anbeter seiner Frau zusammen, und da er diesen packte, wurde er von ihm durch mehrere Dolchstiche verwundet. Obwohl die Wunden nicht lebensgefährlich waren und Stich völlig hergestellt erschien, starb er doch kurze Zeit nach jenem Ereigniß, bei welchem begreiflicherweise das Publikum seine volle Sympathie dem Gatten zuwendete und einige Zeit in demonstrativer Weise gegen die Künstlerin Partei nahm. Aber es schien, als ob die Tragödie des Lebens ihr für die tragische Kunst ein mächtigerer Stachel geworden sei. Einige Jahre nach dem unglücklichen Ereigniß verheirathete sie sich zum zweitenmale mit einem Sohne des Banquier Crelinger, und war seitdem, bis kurz vor ihrem Ende, in ihrem Fache eine der mit Recht bewundertsten Schauspielerinnen. Besonders war sie in Charakteren von imponirender Größe, wie Iphigenia, Antigone, Isabella, oder von dämonisch leidenschaftlicher Natur, wie Lady Macbeth, Adelheid im Götz u. s. w., sowie als Gräfin Terzky, Königin Elisabeth u. s. w. eine vollendete und unvergleichliche Künstlerin. Als eine solche war sie „geboren", aber das angeborene Genie und die Gaben der Natur wurden bei ihr durch eine ungewöhnliche Verstandsschärfe zur höchsten Wirkung gesteigert.

Seit 1830 war in Hulda Erck (späterer Frau v. Lavallade) ein sehr frisches Talent gewonnen, welches freilich weniger dem höheren Drama zu Gute kam, als dem Lustspiel. Eine hervorragende jugendliche Darstellerin für das Drama war noch nicht gefunden, bis ein solches Talent von München herberufen wurde. Es war Charlotte v. Hagn, welche zuerst in verschiedenen Rollen der Tragödie wie des Lustspiels gastirte, und sowohl durch ihre ungewöhnlich reizvolle Persönlichkeit, wie durch ihr ganz eigenartiges Talent, so glänzenden Erfolg hatte, daß sie 1833 ihr Engagement in Berlin antrat und länger als ein Jahrzehnt — bis zu ihrer Verheirathung — für das Schauspiel, ganz besonders aber für das Lustspiel, ein starker Magnet wurde.

Im Schauspiel-Repertoir war bis zu diesem Zeitpunkt unter Redern's Direktion das klassische Drama wohl etwas

mehr in den Hintergrund getreten, dagegen wurde es durch eine ganz ungewöhnlich große Anzahl von Novitäten bereichert. Einen sehr wesentlichen Antheil daran hatte Raupach, welcher jetzt eine wahrhaft erstaunliche Thätigkeit entwickelte, und zwar in erster Reihe für das Berliner Theater, welches in jedem Jahre durchschnittlich ein halbes Dutzend neuer Stücke von ihm zur Aufführung brachte. Seit seinem ersten durchgreifenden Erfolge mit „Isidor und Olga“ (1825) bis zum Jahre 1835 hatte Raupach bereits 53 Stücke auf die Berliner Bühne gebracht, und zwar — bis auf 5 kleinere — sämmtlich große Trauer-, Schau- und Lustspiele. Von den ernsten Dramen waren davon — nächst Isidor und Olga — die erfolgreichsten: Die Royalisten, der Müller und sein Kind, König Enzio, **Mulier taceat in ecclesia** (oder: Die kluge Königin), Corona von Saluzzo und Die Schule des Lebens; von den Lustspielen: Kritik und Antikritik, die Schleichhändler, der Zeitgeist, Hahn und Hektor und einige kleinere Possen. Seine Thätigkeit war aber hiermit noch keineswegs erschöpft, denn sie reichte — wenn auch nicht mehr in solchem Maße ausgiebig — noch bis in die vierziger Jahre. Die ausdauerndste Kraft hatte er an seine Hohenstaufen-Dramen gesetzt, mit denen er 1830 begann und deren lange Reihe von vierzehn Stücken er 1837 beendet hatte. Soviel auch damals über diese Dramatisirung der Geschichte gespöttelt wurde, so zeigt doch gerade dies Unternehmen eine erstaunliche Schaffenskraft, welche Achtung gebietet und es muß dem Grafen Redern als ein besonderes Verdienst angerechnet werden, daß er nicht nur allen diesen Stücken die Pforten des Schauspielhauses öffnete, sondern im Jahre 1837 auch die besten zehn von diesen Dramen in chronologischer Folge hintereinander aufführte, wofür ein besonderes Abonnement, und zwar bei lebhafter Betheiligung des Publikums, eingerichtet wurde. Von allen diesen Historien hatte übrigens nur „König Enzio“ sich noch eine Reihe von Jahren in der Theilnahme des Publikums erhalten können.

Raupach war auch Mitglied des erst vom Grafen Redern eingesetzten Lese-Comité's, welchem die Prüfung der einge-

reichten Stücke oblag. Als Theaterdichter bezog Raupach ein festes Gehalt, doch wurden ihm seine Stücke natürlich außerdem honorirt. Aber seine bedeutenden alljährlichen Dramen-Lieferungen hatten anderen Stücken keineswegs den Eingang zum Hoftheater versperrt. In dem hier besprochenen Zeitraum kamen Stücke von Grillparzer, Immermann, Zedlitz u. A. zur Darstellung, wie auch die beiden Schauspiele von Bahrt: Die Lichtensteiner und die Grabesbraut, und noch viele Schauspiele von Vogel, Töpfer, der Weißenthurn u. A. Die Birchpfeiffer, welche in den dreißiger Jahren begann, auch das Hoftheater mit Schauspielen zu versorgen, konnte doch hier, in der zweiten Periode ihrer Bühnenthätigkeit, erst später zu einem durchgreifenden Erfolg kommen. Auf dem Gebiete des Lustspiels hatte neben den schon genannten heiteren und zum Theil possenhaften Raupach'schen Stücken Bauernfeld in Wien dem eleganten Konversationslustspiel auch in Berlin volle Geltung verschafft; in die dreißiger Jahre fallen die „Bekenntnisse" und „Bürgerlich und romantisch", ferner „Der literarische Salon" und „Das Tagebuch". Im Jahre 1836 hatte die Prinzessin Amalie von Sachsen ihren ersten Erfolg mit „Lüge und Wahrheit", nach welchem Lustspiel in schneller Aufeinanderfolge bis zum Jahre 1841 noch zwanzig Stücke der Verfasserin erschienen waren, welche sämmtlich vom Berliner Hoftheater aufgeführt wurden. Von Berliner Autoren brachte noch Albini (der italienische Sprachlehrer v. Meddlhammer) ein paar gute Lustspiele, während Angely und besonders Carl Blum fortfuhren, das Theater mit geschickten Bearbeitungen fremder Stoffe zu bereichern.

Für das männliche Schauspielpersonal war nun endlich auch in Carl Seydelmann ein großer Künstler gewonnen worden, dessen Erscheinen für Berlin geradezu epochemachend wurde. Der Genannte konnte auf die wiederholten Engagements-Anerbietungen des Grafen Redern zunächst nicht eingehen, weil er bereits in Stuttgart ein lebenslängliches Engagement abgeschlossen hatte, und man mußte sich deshalb in Berlin zunächst damit begnügen, ihn als gastirenden Künstler zu sehen

Seydelmann hatte außerdem eine entschiedene Abneigung gegen Berlin, insbesondere aber haßte er die Berliner Theaterkritik, über die er in seiner sehr drastischen Weise sich brieflich gegen Holtei und Andere aussprach. Hinter dieser Abneigung verbarg er aber hauptsächlich die Besorgniß, den großen Ruf, welchen er in Darmstadt und Stuttgart erworben hatte, hier einzubüßen. Endlich überwand er seinen Widerwillen und erschien erst 1835 zu einem Gastspiel in Berlin, und der im vollsten Sinne sensationelle Erfolg, den er hier hatte, mußte wohl sein gehegtes Vorurtheil besiegen. Unter den früher von Devrient gespielten Rollen waren bei diesem Gastspiel nur wenige; zu ihnen gehörte der Ossip in Isidor und Olga. Seydelmann's Glanzrollen wurden eben diejenigen, welche der Devrient'schen Richtung durchaus fern lagen, oder neuere, welche Jener überhaupt noch nicht spielen konnte. Zu den ersteren gehörten: Carlos im Clavigo und Marinelli, und diese dramatischen Gebilde mußten, bei der charakteristischen Schärfe der Dialektik und bei der geistreichen Nüancirung der Rede, welche Seydelmann's größte Stärke war, nicht nur völlig neu erscheinen, sondern diese Darstellungen sind auch nach ihm nicht wieder erreicht worden. Außer jenen Rollen spielte er: von Raupach den Cromwell und den Kaiser Friedrich II.; ferner Nathan, Muley Hassan, Shylock, Ludwig XI. in Peronne und einige Rollen kleineren Genre's. Nach einem zweiten Gastspiel 1837 machte nun Seydelmann selbst die größten Anstrengungen, sein Verhältniß in Stuttgart zu lösen, was ihm denn endlich, bei der Entschiedenheit seines Verlangens, auch gelang. Im April 1838 trat er als engagirtes Mitglied in Berlin auf, und der Enthusiasmus für ihn hatte eine Höhe erreicht, wie es vor ihm kaum dagewesen war. Der Andrang des Publikums bei seinen Darstellungen war so enorm, daß mehrmals das größere Opernhaus dafür gewählt werden mußte. Seydelmann war wohl der erste Schauspieler, in welchem fast ausschließlich der scharfe überlegene Verstand, das geistige Durchdringen seiner Aufgaben, verbunden mit einer aufs genaueste erwogenen und geschulten Ausarbeitung bis in die kleinsten Details, einen vollständigen Sieg errungen hatte. Es

war deshalb auch eine ganz neue Erscheinung, daß nicht nur die ganze gebildete Gesellschaft sich ins Theater drängte, daß vorzugsweise die Gelehrten und Künstler, selbst die berühmtesten Männer der Wissenschaft zu seinen eifrigsten Bewunderern gehörten. Man hat auch ihm mehrfach, und gewiß oft mit Recht,



Seydelmann.

den Vorwurf gemacht, daß er um augenblicklicher theatralischer Effekte willen auf Einzelheiten ein ungehöriges Gewicht legte, daß er Nüancirungen in seine Rollen brachte, welche entschieden außerhalb der Intentionen des Dichters lagen. Was aber Seydelmann that, das that er mit Geist, und er hatte trotz

seiner nicht bedeutenden physischen Mittel durch beharrliches Studium es durchgesetzt, das spröde Material zu besiegen und seine Intentionen mit überzeugender Energie zur Geltung zu bringen. Zu den früher von ihm gespielten Rollen kamen noch viele neue hinzu, welche seinen Ruhm vermehrten: Perin in Donna Diana, Antonio im Tasso, Polonius, Michel Perrin, Karl XII. in dem Töpfer'schen Lustspiel, Alba im Egmont, und vor Allem sein Mephistopheles. Auch in dieser Rolle hatte er mit Kühnheit die mehr abstrakte als wirklich dramatische Figur in den höllischen, flammenden, knurrenden und schwefelriechenden Teufel des Volksglaubens verwandelt. Er konnte dies — trotz mancher gegen diese Auffassung sich erhebender Widersprüche — um so eher wagen, als erst mit ihm Goethe's Faust in Berlin (1838) zur ersten öffentlichen Aufführung kam, mit der kombinirten Musik von Radziwill und von Lindpaintner.

Mit dem glücklichen Ersatze für Ludwig Devrient hatte das Berliner Schauspiel unter Redern das große Ansehen wieder gewonnen, das es zunächst nach Brühl's Intendanz ein wenig eingebüßt hatte. Für die Regie des höheren Dramas hatte sich Stawinsky immer trefflicher bewährt, und neben ihm wirkten noch Weiß, Esperstedt und Carl Blum als Regisseure. Von den älteren Mitgliedern hatte Beschort 1836 bereits sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum gefeiert und wurde im folgenden Jahre pensionirt. Lemm, der noch zuletzt in den Hohenstaufen-Dramen mit besonderer Auszeichnung gewirkt hatte, war nervös geworden und kränklich, und bereits 1837 wurde er der Bühne durch den Tod entrissen. Rott, welcher bestimmt war, jetzt auch das Erbe Lemm's anzutreten, war zwar eine frische Kraft und eine lebhafte Natur. Aber durch die Sucht, etwas Apartes zu sein, hatte er sich in tragischen Rollen Manieren angeeignet, welche in späteren Jahren immer störender hervortraten, und ihn immer mehr auf das bürgerliche Lustspiel hinwiesen, in welchem er oft ganz ausgezeichnet wirkte. Das Lustspiel hatte noch vorzügliche erste Kräfte in dem feinen Charakteristiker Weiß und in dem bühnengewandten und beliebten Crüsemann. Eduard Devrient, Stawinsky und Franz waren

zwar keine hervorragenden Künstler, aber sie wirkten im Schauspiel-Ensemble sehr verdienstvoll. Im eigentlichen komischen Fache standen Louis Schneider, Gern und Rüthling oft gleichzeitig nebeneinander. Gern besaß das, was man vis comica nennt, im höchsten Maße. Man kannte den Ton seiner Stimme, seine Mimik und seine Bewegungen genau, denn er konnte sich selber nie verleugnen. Aber sobald er erschien und zu sprechen begann, wirkte er unwiderstehlich, und das Publikum war von Herzen froh, daß er wieder derselbe war. Rüthling konnte eigentlich niemals in erster Reihe stehen, aber neben Gern oder Schneider machte er sich durch feines Charakterisiren und bescheidene Komik um so vortheilhafter geltend. Louis Schneider, ohne hervorragende künstlerische Befähigung, war doch durch seine Vielseitigkeit ein Talent eigener Art. Im Lustspiel war er nur im Fache der Gecken vortrefflich, in der Oper wirkte er als Tenor-Buffo, und wenn es erfordert wurde, stellte er sein komisches Talent und seine große Gewandtheit auch dem Ballet zur Verfügung. Für sich selbst schrieb er die Liederspiele „Fröhlich" und den nach einem älteren Stücke neu aufgeputzten „Reisenden Student", und etwas später erfand er die neue Gattung der sogenannten „Genrebilder", von denen eines, „Der Kurmärker und die Pikarde" sich noch bis heute erhalten hat.

Eine besonders lebhafte Bewegung war in das Schauspiel — noch vor Seydelmann's Erscheinen — durch das Engagement der Charlotte von Hagn gekommen, nicht allein durch das Interesse, welches diese durch ihre Leistungen erregte, sondern auch durch Rivalität und Parteikämpfe. Die Crelinger war es, welche zwar nicht für sich, sondern für ihre beiden Töchter, Bertha und Clara Stich, eintrat, die sich ebenfalls der Bühne zugewendet hatten, die Erstere für das ernst-poetische und sentimentale Genre, die Zweite mehr für naive Lustspielrollen. Beide waren sehr annuthige Talente, aber bei dem blendenden Genie einer Hagn konnte doch von einer wirklichen künstlerischen Rivalität mit derselben kaum die Rede sein, und die Rivalität um den Rollenbesitz mußte deshalb hinter den Coulissen durch allerlei kleine Intriguen unterstützt werden.

Die Hagn, welche nicht nur Talent und einen lebhaften Geist besaß, sondern auch von einer klassisch schönen und vornehmen Erscheinung unterstützt wurde, spielte zwar auch in der Tragödie die ersten jugendlichen Rollen, wie Julia, Desdemona und Ophelia, Gretchen und Klärchen, und selbst die Jeanne d'Arc, wie auch in den Dramen von Raupach, in Halm's Griseldis und Sohn der Wildniß u. s. w. Aber am bedeutendsten war sie im Lustspiel, und zwar nicht nur als Salondame, sondern auch in Charakteren von ausgelassenster Munterkeit. Pathos und Leidenschaft in der höheren Vers-Tragödie wollte zu ihrem Naturell nicht recht stimmen. Unbestritten glänzende Erfolge errang sie aber in den Lustspielrollen, als Mirandolina, in der Schwäbin, in Albini's „Gefährliche Tante", in Töpfer's „Einfalt vom Lande", und in allen jenen Rollen, welche der fleißige und geschickte Carl Blum ausdrücklich für sie geschrieben hatte, wie im „Ball zu Ellerbrunn", „Erziehungsresultate", und etwas später als Vicomte von Letorières. Wenn die Hagn auf dem ihr nicht ganz sicheren Gebiete des Hochtragischen in einzelnen Rollen vom Publikum und von der Kritik bemängelt werden konnte, so war sie dafür bei jedem Auftreten in ihren Lustspielrollen eines neuen Triumphes gewiß, und dann sanken wieder die Aktien der Partei Crelinger-Stich, denn die Rivalität hinter den Coulissen hatte sich auch auf das Publikum übertragen, wenn auch die Parteinahme viel mehr in demonstrativem Beifall, als in etwa sich geltend machen wollender Opposition zum Ausdruck kam.

Wie das Schauspiel, so hatte in derselben Zeit auch die Oper ihre lebhaften Parteikämpfe. Die leidenschaftlichen Streitigkeiten für und wider Spontini, im Publikum wie in der Tagespresse, hatten so ziemlich ausgetobt, aber ein neuer Parteikampf war durch die Rivalität zweier Sängerinnen hervorgerufen, welche 1837 gleichzeitig engagirt wurden: Fräulein von Faßmann und Sophie Löwe. Die blondlockige Faßmann, welche von München kam, war für mehr lyrische als dramatische Partien in der deutschen Oper eine sehr sympathische Sängerin, während die genialere Sophie Löwe, welche von der

Wiener Oper zu uns gekommen war, ebenso bedeutend im Heroischen war, wie in den kolorirten Partien der italienischen und französischen Spieloper. Neben dem als Heldentenor noch hochgefeierten Bader stand seit einigen Jahren in demselben Fache noch Eichberger, und seit 1831 der als lyrischer Tenor künstlerisch gebildete Mantius. Zu dem echten Fundamental-Baß Zschiesche war seit 1836 noch der ebenso durch seine Stimme wie durch seine Erscheinung imposante Böttcher hinzugekommen. Blume, dessen Blüthezeit als Don Juan bereits vorüber war — er hatte diese seine berühmteste Rolle bis 1839 seit 27 Jahren gesungen — wußte sich doch besonders durch schauspielerische Gewandtheit der komischen Oper und dem Lustspiel noch nützlich zu machen. Dasselbe gilt von Wauer, welcher als Leporello ebenfalls 27 Jahre lang der treue Diener seines Herrn war und jetzt für das Schauspiel ein höchst schätzenswerthes Mitglied wurde. Das Opern-Repertoir war seit Redern's Intendanz durch manche erfolgreiche Novitäten bereichert worden. In Auber's „Der Gott und die Bajadere" war 1831 auch Fanny Elsler, in der Tanzkunst und Pantomime das größte dramatische Genie, erschienen, um das Publikum zu berauschen. Zu den zahlreichen neuen Opern von Auber und von Rossini kam 1831 Marschner's Templer und Jüdin und im folgenden Jahre dessen „Hans Heiling", und 1832 kam die erste populär gewordene Oper Meyerbeer's „Robert der Teufel" von der Pariser Großen Oper auch auf die Berliner Opernbühne. Zwischen den verschiedenen Werken Bellini's und Donizetti's erschien dann 1837 Adam's Postillon von Lonjumeau, mit Mantius und Sophie Löwe in den Hauptrollen. Endlich, nach den vielen italienischen und französischen Opern, brachte das Jahr 1839 das Meisterwerk eines der liebenswürdigsten und nationalsten deutschen Komponisten: Lortzing's „Czar und Zimmermann", worin Blume als Van Bett excellirte und damit auch in dieser Verwandelung den Beweis gab, wie komisch ein schon gealterter Don Juan sein könne.

Von den Primadonnen der Berliner Oper war die einst hoch gefeierte Mad. Seidler 1838 pensionirt worden. Aber

auch Sophie Löwe blieb nur bis 1840 im Berliner Engagement, und nachdem auch die sehr beliebte Grünbaum Berlin verlassen hatte, wurde 1841 eine jugendliche Sängerin gewonnen, welche für lange Zeit eine Zierde der Oper blieb: Leopoldine Tuczeck.

Im Schauspiel war als jugendlicher Liebhaber und Held Hermann Hendrichs erschienen. Schon 1838 war er — damals noch in Hannover engagirt — der Einladung zu einem Gastspiele nach Berlin gefolgt. In seinen Darstellungen des Don Cäsar in der Braut von Messina, als Isidor in dem Raupach'schen Stück und als Prinz in Emilia Galotti hatte er sich als ein von der Natur ungewöhnlich reich begabter Darsteller für sein Rollenfach empfohlen. Er hatte 1840 hier sein Engagement angetreten, um aber schon im folgenden Jahre dasselbe wieder aufzugeben, während ein viel unbedeutenderer Schauspieler, Herr v. Lavallade, für das Liebhaberfach engagirt wurde. Da wir später Hendrichs wieder als neu engagirtes Mitglied zu begrüßen haben, werden wir auf ihn noch wiederholt zu sprechen kommen. Noch in dem letzten Jahre der Redern'schen Direktion wurde das älteste Mitglied des Schauspiels, Louise Schröck, welche bereits vor der Iffland'schen Direktion als die jugendliche Gattin Fleck's der Berliner Bühne angehört hatte, pensionirt, und die beiden Stich's verließen das Engagement, um anderswo eine ihren Wünschen mehr entsprechende Beschäftigung zu finden. Clara Stich kehrte aber sehr bald wieder zurück, um erst später, als Frau Hoppé, zu einer höheren künstlerischen Bedeutung zu gelangen.

Von jenen dramatischen Autoren, welche speziell für Berlin von Bedeutung waren, hatte Raupach noch im Jahre 1840 dem Berliner Theater zwei Stücke dargebracht, und er mußte es erleben, daß er jetzt seine so lange und fruchtbare Thätigkeit mit einem eklatanten Mißerfolg beendete. Es war das fünfaktige Lustspiel: „1740, oder: Die Eroberung von Grüneberg“, welches mit Lärm vom Publikum zurückgewiesen wurde, nachdem derselbe Dichter erst vor zwei Jahren noch mit seinem vortrefflichen Charakterlustspiel „Vor hundert Jahren“ sich eines glänzenden und wohlverdienten Erfolges erfreut hatte. Ernst

Raupach hatte seit dem Anfange seiner dem Theater gewidmeten Thätigkeit nicht weniger als 75 Stücke auf die Berliner Bühne gebracht, und dem Publikum währte diese Thätigkeit schon zu lange.*) Auch der Geschmack hatte sich geändert und man sehnte sich nach etwas Neuem. Und das Neue kam denn auch plötzlich. Gleichzeitig mit dem Ende der Raupach'schen Thätigkeit öffnete sich das Berliner Schauspielhaus den Werken zweier neuen Dichter, welche allerdings dem einst so fruchtbaren Theaterdichter dadurch überlegen waren, daß sie ganz erfüllt vom neuen Geiste der Zeit waren, und von denen der Eine auch für die deutsche Litteratur überhaupt einen neuen Abschnitt bezeichnete. Dieser Eine war Karl Gutzkow, dessen erstes Drama — Richard Savage, oder: Der Sohn einer Mutter — 1840 in Berlin zur ersten Aufführung kam. Der andere Dramatiker war Friedrich Hebbel, der sich in demselben Jahre hier mit seiner „Judith" einführte. Gutzkow's Richard Savage hatte in Berlin ein äußerst lebhaftes litterarisches Interesse erregt, aber einen größeren theatralischen Erfolg hatte der Dichter im folgenden Jahre mit seinem bürgerlichen Drama: Werner, oder: Herz und Welt, während sein ebenfalls 1841 gegebenes „politisches" Trauerspiel Patkul es nur zu wenigen Vorstellungen brachte und sehr bald wieder vom Repertoir verschwand. In dem nämlichen Jahre war auch Goethe's „Egmont", welchem lange Zeit wegen politischer Bedenken das Hoftheater verschlossen geblieben war, durch den Willen Friedrich Wilhelms IV. zu neuem und sehr glücklichem Leben erweckt worden. Zu einer großen und werthvollen Bereicherung des Repertoirs wurde endlich

*) Raupach hatte zwar später, nach längerem Schweigen, noch ein paar Stücke geschrieben, die aber seinen gesunkenen Kredit nicht wieder heben konnten. Noch in vorgerückten Jahren hatte er sich zum zweiten Male verheirathet, mit der als Bühnendichterin ebenfalls sehr fleißigen Schauspielerin Pauline Werner, deren zahlreiche Stücke unter der Chiffre A. P. erschienen. Die Berliner Revolution von 1848 hatte Raupach so erbittert, daß er Berlin verließ und nach seiner schlesischen Heimath sich zurückzog.

auch ein französisches Lustspiel, welches mit Recht noch lange Zeit als ein vollendetes und nicht wieder erreichtes Muster in der Gattung des Intriguen-Lustspiels gepriesen wurde: Scribe's „Glas Wasser“, dessen Aufführung auch ganz besonders durch die vollendeten künstlerischen Leistungen Seydelmann's als Bolingbroke, der Crelinger als Herzogin und der Hagn als Königin Anna als eine Mustervorstellung gelten durfte.

Nachdem in dem folgenden Jahre von den Vertretern des „jungen Deutschland“ auch Heinrich Laube mit seinem „Monaldeschi“ den Weg auf die Hofbühne gefunden hatte, wurde unter Redern noch der erste Versuch mit der Einführung der griechischen Tragödie gemacht: Sophocles' Antigone, in der großartig hergestellten Einrichtung der antiken Bühne und mit Begleitung der Musik von Mendelssohn, kam im Frühjahr 1841 zur ersten Aufführung. Der Erfolg dieses interessanten Experimentes war ein sehr bedeutender, wiewohl ja das deutsche Theater nichts davon profitiren konnte. Wenn aber neben diesem Wiederbelebungsversuch des antiken Dramas auch zugleich drei Vertreter der neuesten Litteratur-Epoche, und zwar drei Schriftsteller von Bedeutung wie Gutzkow, Hebbel und Laube, in so schneller Aufeinanderfolge der Bühne zugeführt wurden, so konnte Graf Redern mit einem solchen Abschluß seiner dreizehnjährigen Theaterleitung zufrieden sein. Die Weiterführung des schwierigen Amtes überließ er deshalb gerne einem Manne, der dafür außer seinen in praktischer Thätigkeit gemachten Erfahrungen auch ein viel größeres Selbstbewußtsein mitbrachte.



# Das Hoftheater der neueren Zeit.

Herr Theodor v. Küstner hatte schon seit neun Jahren an der Spitze des Hoftheaters in München gestanden, aber der gute Ruf, den er als reformirender Theaterdirektor genoß, datirte noch von Leipzig her, wo er in der That das Theater in sehr übeln Zuständen vorgefunden und zu einem angesehenen Institut erhoben hatte. Für Berlin war er durch den Minister des Königl. Hauses Fürsten Wittgenstein persönlich engagirt worden. Auf seine Vorstellungen wegen der vom Intendanten unabhängigen Stellung, welche so lange Spontini als Generalmusikdirektor eingenommen hatte, wurde ihm die Zusicherung gemacht, daß darin ein seinen Wünschen gemäß verändertes Verhältniß eintreten solle. Spontini aber hatte, noch ehe Herr v. Küstner sein Amt antrat, seine Entlassung genommen und an seine Stelle wurde nun Meyerbeer zum Generalmusikdirektor berufen. Zwischen Diesem und dem Generalintendanten stand jetzt Graf Redern, welcher wegen seiner musikalischen Fähigkeiten zum General-Musikintendanten ernannt worden war. Aber schon im folgenden Jahre wurde für Küstner das Verhältniß noch unbequemer dadurch, daß laut einer Ministerial-Verfügung Meyerbeer die gleiche Selbstständigkeit gegenüber dem Intendanten zuerkannt wurde, welche Spontini geltend gemacht hatte. Lange währte aber dies Verhältniß nicht, denn Meyerbeer, obwohl in Berlin geboren, gehörte viel mehr Paris an, als seiner Vaterstadt, und schon 1845 hatte er sich in Berlin einen längeren Urlaub genommen, nach welchem er eigentlich

nur noch dem Titel nach Generalmusikdirektor blieb, während die dirigirenden Kapellmeister, jetzt Taubert und Henning, dem Generalintendanten subordinirt blieben.

Als Küstner die Leitung des Berliner Hoftheaters im Juni 1842 übernahm, war der Bestand des Schauspielpersonals keineswegs befriedigend. Im Fache der ersten jugendlichen Liebhaberinnen stand die Hagn allein; Stich's waren fort, und die ausgezeichnete Frau Amalie Wolff, welche schon längst in das ältere Fach übergegangen war, sah bereits ihrer Pensionirung entgegen. Eben so übel stand es mit dem männlichen Personal, in welchem das Fach der ersten Liebhaber ganz ungenügend durch Herrn v. Lavallade vertreten war. Dazu kam noch, daß Seydelmann schon seit zwei Jahren sehr leidend war und in der letzten Zeit fast ganz seinem Wirkungskreis entzogen wurde. Clara Stich wurde schon 1843 aufs neue engagirt, außerdem aber noch die ebenso reizende wie talentbegabte Tochter der Neumann-Haizinger, Adolphine Neumann, gewonnen, welche aber schon im folgenden Jahre in blühendem Jugendreize sterben sollte. In demselben Jahre erschien Hendrichs wieder, um nunmehr für eine längere Reihe von Jahren dem Theater zu verbleiben. Für Seydelmann, der noch schneller als Ludwig Devrient sich aufgerieben hatte, und bereits 1843 in seinem noch nicht vollendeten 48. Lebensjahre starb, wurde jetzt auf zwei Künstler gefahndet, von denen der erste, Franz Hoppé, bereits im nächsten Jahre debütirte, während gleichzeitig neben ihm Theodor Döring in einem längeren Cyklus von Gastrollen auftrat, in Folge deren er seit 1845 gleichfalls als engagirtes Mitglied dem Schauspielpersonal angehörte. Obwohl diese Beiden in ihren Gastrollen und Debüts in mehreren Rollen rivalisirten, wie als Ossip, Marinelli, Michel Perrin und Elias Krumm, so konnten sie für die Folge doch sehr wohl neben einander stehen, da Beide ganz verschiedene Naturen waren, und die Scheidung ihres Faches nach der Begrenzung ihres Könnens sich bald vollziehen mußte. Hoppé war ein subtil erwägender, sehr achtbarer Schauspieler, dessen Leistungen aber weniger die Schöpfungen eines angeborenen Genies, als vielmehr seiner

Verstandesarbeit und fleißiger Schulung seines Talentes waren. Döring hingegen war der temperamentvolle Schauspieler, der wohl zuweilen einen Fehlschuß that, dafür aber durch seine brillanten Treffer reichlich entschädigte. Hoppé wandelte mehr in den Fußtapfen Seydelmann's, während das Vorbild Döring's, seiner ganzen Natur nach, Ludwig Devrient bleiben mußte, aus dessen Repertoir er auch die Mehrzahl der Rollen mit dem glänzendsten Erfolg sich zu eigen gemacht hatte. Später aber konnte er jenen Rollen auch ganz selbstständige Schöpfungen



Theodor Döring.

hinzufügen, in welchen er durchaus unvergleichlich war, wie den Banquier Müller u. a. m. Wenn Hoppé seinem Kollegen in Rollen wie Nathan, Carlos im Clavigo und Marinelli überlegen war, so konnte er in Gestalten, welche gesättigtere Farben verlangten, wie Franz Moor, Schewa, Posert im Spieler, Dorfrichter Adam und in allen Lustspielrollen, Döring niemals erreichen.

Leider dauerte diese dem Drama so vortheilbringende Rivalität nicht lange, da auch Hoppé, wie sein Vorgänger Seydelmann, bereits nach fünf Jahren seines Engagements in Berlin starb.

Küstner hatte in den ersten Jahren seiner Intendanz betreffs der von ihm engagirten Mitglieder Glück und Mißgeschick in schnellem Wechsel erfahren. Er hatte Seydelmann, der allerdings schon als ein todter Mann galt, verloren, hatte Hoppé und Adolfine Neumann gewonnen und bald auch wieder verloren, und hatte Hendrichs und Döring gewonnen, welche nun für lange Zeit dem Berliner Theater verblieben. Für Amalie Wolff konnte freilich das Engagement der Frau Birchpfeiffer keinen Ersatz bieten. Wenn aber auch ihre schauspielerischen Leistungen unbedeutend waren, so entwickelte sie doch jetzt eine um so eifrigere Thätigkeit als Verfasserin von Theaterstücken. Eben in dem Jahre ihres Engagements — 1844 — hatte sie einen bedeutenden Erfolg mit ihrem nach dem Bremer'schen Roman gefertigten Schauspiel „Mutter und Sohn", worin sie sich selbst mit einer brillanten Rolle bedachte, aber auch zugleich Hendrichs Gelegenheit zu einer ausgezeichneten Leistung gab. Im heiteren Genre fand Schneider in Benedix' „Doktor Wespe" seine glänzendste Lustspielrolle. Halm's „Sohn der Wildniß" war zuerst mit Grua und der Hagn zur Aufführung gekommen, erhielt aber erst jetzt durch Hendrichs als Ingomar erneuten Reiz und ungewöhnliche Zugkraft. So waren die ersten Jahre der Küstner'schen Intendanz auch in Bezug auf die neuen Stücke sehr vom Glück begünstigt. Von der Birchpfeiffer folgten zunächst „Die Marquise von Villette" und „Anna von Oesterreich", von Laube seine Bernsteinhexe und Roccoco. Gutzkow hatte mit seinem vierten zur Aufführung gekommenen Schauspiel „Ein weißes Blatt" wenig Glück; um so wirkungsvoller führte er sich zwei Jahre später (1845) mit dem „Urbild des Tartüffe" als ein Lustspieldichter ein, bei dem man stets das Gefühl hat, sich in gebildeter und geistreicher Gesellschaft zu befinden.

Eine Stellung ganz eigener Art wurde gleich mit Beginn der Küstner'schen Intendanz Ludwig Tieck angewiesen, welcher 1841 der an ihn ergangenen schmeichelhaften Einladung Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin gefolgt war. Tieck sollte neben Küstner ganz speziell die Tragödien des antiken Theaters sowie die Shakespeare'schen Stücke überwachen, sowohl durch seine

Auswahl wie auch durch Vorschläge und Anordnungen für die Bühneneinrichtungen. Mit den fortgesetzten Versuchen, welche nun mit den antiken Tragikern gemacht wurden, konnte man den ersten großen Eindruck der Antigone nicht im entferntesten wieder erreichen. Abgesehen davon, daß für die Bühneneinrichtung der Reiz der Neuheit fehlte, zeigte sich doch auch, daß derartige Aufführungen nur als Ausnahmen zwischen den neueren Schöpfungen des modernen Theaters Berechtigung hatten, während hier innerhalb weniger Jahre Antigone und Oedipus auf Kolonos, ferner Euripides' Medea sowie Hippolytos aufeinander folgten. Diese Einstudirungen verursachten große Mühen und Kosten, ohne irgend welche Vortheile zu bringen.

Bei den Shakespeare-Aufführungen unter Tieck's Autorität war wenigstens Einem Unternehmen ein wirklich großer Erfolg zu Theil geworden: dem „Sommernachtstraum", der hierbei (Oktober 1843) überhaupt zum ersten Male auf einer deutschen Bühne erschien. Hier hatte sich Vieles zu dem glänzenden Erfolg vereinigt: der neue Reiz der Dichtung, die Musik Felix Mendelssohn's, Bühneneinrichtung und Glanz der Darstellung. Allerdings war bei den Späßen der Handwerker, unter denen Gern als Zettel eine ebenso liebenswürdige als komische Musterleistung schuf, mehr aber noch durch die Rivalität der berückenden Musik die Poesie der Dichtung beinahe zu kurz gekommen, wie es durch so umfängliche Mitwirkung einer solchen Musik immer der Fall sein wird. Aber die Buntheit des Ganzen, der Wechsel von zartester Poesie mit der Clown's-Komik, die Musik und der außerordentliche Aufwand, mit dem das Ganze hergerichtet war, verschaffte dem Publikum angenehme Abende. Tieck selbst war nicht ganz zufrieden mit der Aufführung und besonders ungehalten, ja in ungerecht absprechender Weise äußerte er sich über die Darstellung des Puck durch die Hagn. Daß eine mehr junonische als elfenhafte Erscheinung wie die Hagn war, den drolligen Kobold nicht im Geiste der Dichtung geben konnte, ist ganz natürlich. Schon im Kostüm erinnerte sie mehr an das moderne Ballet, als an einen schelmischen, purzelnden Kobold, der alle die Späße treibt, die wir theils selber sehen

und von denen er berichtet. Aber die Phantastik des „Sommernachtstraum", soweit es die Elfenwelt betrifft, ist in der That eine solche, daß der komplicirteste Bühnenapparat weder der Phantasie des Dichters folgen kann, noch auch die Phantasie der Zuschauer lenken und sie ungestört dem Märchentraum überlassen wird. Je komplicirter und reicher die Hülfsmittel angewandt werden, um ein solches Märchen in Scene zu setzen, um so mehr wird der Widerspruch gegen die dichterische Intention fühlbar werden. Tieck selber hatte sich hinsichtlich der Bühneneinrichtung, die er für den Sommernachtstraum bestimmt hatte, und welche seitdem maßgebend geblieben ist, von dem was er eigentlich beabsichtigte entfernt. Er wollte die unverändert stehende Scene des altenglischen Theaters damit zur Geltung bringen, aber er entnahm dafür jener alten Bühne nur ein paar sehr unbestimmte Grundlinien, welche mit allem erdenklichen Schmuck der modernen Dekorationsbühne überdeckt wurden und dadurch ihre eigentliche sehr sinnreiche Bestimmung zum Theil verloren. Trotzdem ergab schon diese der echten altenglischen Bühne sich annähernde Einrichtung große Vortheile, die auch für unser Theater verwerthet werden konnten, und es ist gewiß freudig anzuerkennen, daß damit eine der wunderbarsten Dichtungen der Weltpoesie der modernen Bühne zum dauernden Besitze erobert worden ist.

Im Jahre 1846 verließ die Hagn nicht nur Berlin, sondern das Theater überhaupt, um sich zu verheirathen, — es war die letzte Caprice dieses blendenden Talentes. Als Ersatz für sie wurde zunächst Edwina Viereck vom Wiener Burgtheater engagirt, eine glänzende Schönheit, aber an Talent mit der Hagn nicht zu vergleichen. Gleichzeitig wurde Bertha Unzelmann dem Personal eingefügt; sie war von der Natur weniger reich bedacht, als die Viereck, aber eine sinnige und für die höchsten Ideale der Kunst beseelte Darstellerin. Neben Hendrichs wurde noch Joseph Wagner engagirt, so daß dies Fach der jugendlichen Helden jetzt durch zwei der hervorragendsten Talente ihrer Zeit vertreten war. Aber Wagner wie auch die Unzelmann blieben nur ein paar Jahre in Berlin; beide gingen nach Wien, wo sie sich verheiratheten.

Nachträglich muß hier noch jenes Ereignisses gedacht werden, durch welches die Küstner'sche Direktion schon in ihrem zweiten Jahre empfindlich getroffen wurde: Es war der Brand des Opernhauses am 18. August 1843. Das Feuer war Abends, bald nach der Beendigung einer Vorstellung ausgebrochen, deren Schluß ein Ballet „Der Schweizersoldat" bildete, und es ist wahrscheinlich, daß durch das Abfeuern von Gewehren die verderbenbringende Saat in einen Lattenverschlag gedrungen war, von welchem der Brand ausging. Während des Bestehens der beiden Königlichen Theater war dieses der zweite vernichtende Brand. Er hatte jetzt das bei weitem älteste der bestehenden Häuser betroffen, denn das Opernhaus hatte schon im Dezember des vorangegangenen Jahres die Feier seines hundertjährigen Bestehens begehen können. Auch bei diesem gewaltigen Feuer war Alles, was das Gebäude an Dekorationen, Kostümen, musikalischen Instrumenten und Mobiliar enthielt — nur die im Hause aufbewahrten Musikalien konnten gerettet werden — den Flammen zum Raub geworden. Der sehr bald in Angriff genommene Neubau wurde dem Sohne des älteren Langhans übertragen, und aus begreiflicher Pietät für die Schöpfung Friedrich's des Großen und Knobelsdorf's war die Bestimmung getroffen, die erhalten gebliebenen Umfassungsmauern für den Neubau stehen zu lassen. Bis zur Wiedereröffnung des neuen Hauses mußte jetzt neben dem Schauspiel auch die Oper im Schauspielhause Unterkunft finden. Bei der Kalamität, welche dadurch entstand, ist es um so verwunderlicher, daß die französischen Schauspieler, welche seit Redern's Direktion alljährlich, vom Herbst bis zum Anfang des Sommers, in Berlin Vorstellungen gaben, auch jetzt wieder wie bisher im Konzertsaal des Schauspielhauses Aufnahme fanden, wodurch dem deutschen Schauspiel seine Wirksamkeit noch mehr beschränkt wurde.

Die Wiedereröffnung des Opernhauses, welche schon nach fünfzehn Monaten, am 7. Dezember 1844, stattfinden konnte, war mit einem Ereigniß in der Opernwelt verbunden, welches für einige Jahre nicht nur in Berlin, sondern in Deutschland, ja in Europa auf der Tagesordnung blieb: Das Erscheinen der Jenny

Lind, deren Weltruf, wie es auch in so vielen anderen Fällen geschehen, erst von Berlin ausgehen sollte. Meyerbeer hatte für die Eröffnung des Hauses seine militärische Prunkoper „Das Feldlager in Schlesien“ geschrieben, die mit einem Kostenaufwand von 27,000 Thalern inscenirt wurde. Er hatte persönlich die von ihm entdeckte „schwedische Nachtigall“ dafür nach Berlin berufen, wo sie zuerst als Vielka Sensation erregte. Meyerbeer hatte für Deutschland bereits mit den „Hugenotten“ (im Mai 1842) den Höhepunkt seines Ruhmes erreicht und zwischen diesem Werke und seinen späteren Opern bildete das Feldlager nur ein gelegentliches Intermezzo. Von den deutschen Opern der folgenden Jahre mögen hier nur Flotow's erstes und liebenswürdigstes Werk „Stradella“ (1845) und „Wilhelm von Oranien“ (1846) von Karl Eckert, dem späteren Kapellmeister der Berliner Oper, erwähnt sein. Richard Wagner's „Fliegender Holländer“ (1844) konnte damals, bevor die großen Parteikämpfe inscenirt worden waren, noch kein Aufsehen machen. Erst als 1847 mit Rienzi die Allarmsignale ertönten, war schon in Berlin ein heftiger Meinungsstreit für und wider ihn entbrannt, obwohl ja Wagner in jenem Werke noch sehr weit entfernt von seiner späteren allein seligmachenden Methode war.

Für das Schauspiel hatte die Theilnahme Tieck's wegen seiner zunehmenden Kränklichkeit um diese Zeit schon aufgehört. Aber als dramatischer Dichter sollte er noch die bittere Erfahrung machen, wie wenig alle seine litterarischen und ästhetischen Spekulationen auf dem praktischen Theater sich bewährten. Konnte er bei dem „gestiefelten Kater“, der auf einer dafür besonders eingerichteten Bühne im Konzertsaale des Schauspielhauses erfolglos versucht wurde, sich noch mit der Vorliebe des Königs für diese ironisirende Phantastik trösten, so vermochte doch die hohe Protektion es nicht zu verhindern, daß sein „Blaubart“ 1845 im Schauspielhause entschieden durchfiel. Tieck schob das Verfehlte beider Aufführungen — obwohl er selbst die Inscenirung und die Proben überwachte — dennoch auf die ganz falsche Darstellung. In seinen „dramaturgischen Blättern“ schrieb er über Blaubart sehr selbstbewußt: „Wenn unser Theater

sich wieder einmal bessert, ist es vielleicht eine Aufgabe wahrer Talente, ihn darzustellen; doch muß freilich der jetzige politische Schwindel vorübergegangen sein."

Dieser politische Schwindel, wie es Tieck bezeichnete, hatte freilich schon im Anfange der vierziger Jahre auch im Theaterpublikum sich wiederholt angekündigt. Schon bei den Aufführungen des „Egmont" hatte man nicht sehr edelmüthig die Liberalität des Königs damit erwidert, daß das Parterre alle Stellen, welche nur einigermaßen dazu Anlaß boten (in den Volksscenen, wie namentlich in der Unterredung zwischen Alba und Egmont), mit demonstrativem Beifall begleitete. Stärker aber kam die in solchen ziemlich harmlosen Demonstrationen sich kundgebende Stimmung des Publikums an einem heißen Augusttage 1844 zum Ausdruck, als das Drama „Moritz von Sachsen" von Robert Prutz zur ersten Aufführung kam. Der wahrhaft stürmische Beifall, mit welchem das Stück aufgenommen wurde, galt hier weniger dem Werke selbst, als der politischen Richtung des Verfassers, die derselbe schon auf anderem Boden öffentlich bekundet hatte. Als Prutz auf das stürmische Verlangen des Publikums auf der Bühne erschien — die Hervorrufe der Autoren waren damals noch nicht so üblich wie jetzt, — erklärte er in seinen Dankesworten: er wisse sehr wohl, daß er den Beifall weniger seinem Werke zu verdanken habe, als vielmehr der Gesinnung u. s. w. — Die Folge dieses stürmischen Theaterabends war, daß weitere Aufführungen des Stückes nicht stattfinden durften, und daß eine Verordnung erlassen wurde, nach welcher kein Autor von der Bühne herab zum Publikum sprechen dürfe.*)

*) Ueber jenen Theaterabend kann ich aus eigener Erinnerung berichten, denn ich befand mich nicht nur selbst unter den freiheitsdurstigen Schreiern im Parterre, sondern ich ermannte mich auch zu der kühnen That, nach Verlauf mehrerer Tage eine an die Theaterintendanz gerichtete öffentliche Anfrage („Eingesandt") für die Vossische Zeitung zu schreiben: Warum das so beifällig aufgenommene Prutz'sche Schauspiel nicht wiederholt würde? Dieser mein

Bald nach dem Prutz'schen Drama erschienen diejenigen Stücke, welche dem Publikum Gelegenheit boten, die Tendenzen gegen das Muckerthum und die Scheinheiligkeit lebhaft zu unterstützen. Die hervorragendsten dieser Stücke waren das reizende französische Lustspiel „Er muß aufs Land" (worin namentlich Weiß als Rath Presser unvergleichlich war), und Gutzkow's schon erwähntes „Urbild des Tartüffe."

Zwischen jenen sogenannten „Tendenzstücken" hatte Roderich Benedix seine etwas hausbacken bürgerlichen, aber sehr gefälligen und stets vom größten Theatererfolge beglückten Stücke ruhig und sicher hindurchgeführt, und dabei auch die Schauspieler stets mit dankbaren Rollen bedacht, wie namentlich im „Vetter" und im „alten Magister." In demselben Jahre kam noch Michael Beer's „Struensee" und wurde, gehoben durch die Musik seines Bruders, und in vortrefflicher Darstellung (namentlich durch Hendrichs und Döring) zu günstiger Wirkung gebracht. Ungewöhnlich reich an dramatischen Gaben gestaltete sich das Jahr 1847, in welchem vor Allem Gustav Freytag mit seiner „Valentine" auf der Hofbühne eingeführt wurde. Neben mehreren neuen Lustspielen, von Benedix, Feldmann, Bauernfeld u. A. erschien auch Frau Birchpfeiffer wieder mit zwei neuen Arbeiten, von denen die eine — „Dorf und Stadt" — den ausdauerndsten Erfolg hatte. Aber die eigentliche litterarische Bedeutung war auch in diesem Jahre neben Gustav Freytag wieder durch Laube und Gutzkow vertreten. Vom Ersteren kamen „Die Karlsschüler", und von Gutzkow dasjenige von seinen tragischen Werken, welches auch bis heute noch einen festen Platz im Repertoir der deutschen Bühnen sich erhalten hat: „Uriel Acosta." Auch diese beiden Schauspiele gehörten

erster schriftstellerischer Versuch von nur zwei Zeilen wurde mir aber von der Censur gestrichen. Ich habe das Stückchen Papier noch aufbewahrt, denn es wurde mir auf meine Anfrage im Censur-Büreau (Kurstraße) nebst dem Insertionsgeld höflichst zurückerstattet, mit der Aufklärung: daß nichts, was jene Aufführung und das Stück betreffe, zum Abdruck verstattet sei.

zur Signatur der Zeitstimmung. Im Laube'schen Stück war es die Reminiscenz an den revolutionären Durchbruch unseres populärsten Dichters, und im Uriel Acosta war es das vertheidigte Recht des freien Denkers gegen den Zwang der Dogmen, wodurch diese beiden Schauspiele ihre bedeutsame Stellung im Vorjahre für Achtundvierzig einnahmen.

Unter den Stürmen des Revolutionsjahres hatte natürlich das Theater in jeder Weise zu leiden, nicht nur durch den außerordentlich verminderten Besuch, sondern auch dadurch, daß die Forderungen des so plötzlich sich souverain fühlenden Volkes auch bis in die Theaterräume drangen. Jetzt begnügte man sich nicht mehr damit, wie in der früheren Zeit, harmlose Anspielungen auf Orden und Titel zu beklatschen, oder den komischer Weise so genannten „Freiheitschor" im Don Juan mit demonstrativem Applaus zu beantworten. Jetzt war nicht die Zeit, um mit Heinrich Percy zu reden, „zum Puppenspielen und mit Lippen fechten." Die Stellung des Königlichen Theaters war unter der Gewalt dieser Umstände eine besonders schwierige geworden. Das erste Opfer, welches im Theater der Wuth des Publikums fiel, war aber ein keineswegs „reaktionärer" Dichter, sondern es war der geistvolle aber formlose J. L. Klein, von welchem am 6. April ein am französischen Hofe spielendes Lustspiel „Die Herzogin" gegeben — werden sollte. In der That nur „sollte", denn schon im 2. Akte des Stückes erhob sich im Publikum ein so furchtbarer Lärm, daß das Stück nicht weiter gespielt werden konnte. Die wahrhafte Wuth des Publikums entsprang hier aber keineswegs politischen Motiven, sondern sie war durch die Langeweile hervorgerufen, welche die ersten — wie bei Klein stets — mit unerträglicher Breite ausgeführten Akte verursacht hatten.

Bekanntlich wurde im Sommer 1848 der Konzertsaal des Schauspielhauses der Nationalversammlung eingeräumt. Das Haus wurde täglich von Volksmassen belagert, welche auf die zu fassenden Beschlüsse warteten, oder auch an einzelnen mißliebigen Abgeordneten ihren Unmuth auslassen wollten. Und drinnen sollte und mußte — Komödie gespielt werden! Was

sich jetzt im Publikum gegen das Theater äußerte, galt nicht allein der Person des Intendanten, sondern auch im Allgemeinen dem „königlichen" Institut. Louis Schneider hatte durch seine loyale Gesinnung und durch sein Auftreten in Vereinen sich den Haß des Volkes zugezogen und man forderte seine sofortige Entlassung.*) Diesem Verlangen wurde zwar nicht entsprochen, aber Schneider, welchem durch die ganze Bewegung seine Stellung am Theater verleidet worden war, nahm im folgenden Jahre selbst seinen Abschied, um sich pensioniren zu lassen.

Nachdem die Stürme vorübergegangen waren, fanden mehrfache Veränderungen im Personal statt. In dem einen Jahre 1849 hatte das Schauspiel Hoppé und den trefflichen Rüthling durch den Tod verloren, und die Oper ihren erst seit einem Jahre engagirten Kapellmeister Nicolai, den liebenswürdigen Komponisten der „Lustigen Weiber von Windsor." Seinen Platz als Kapellmeister nahm jetzt an Taubert's Seite Heinrich Dorn ein. Außerdem wurde Wauer pensionirt, und aus dem Indentanturbüreau der Hofrath Esperstedt, der noch unter Iffland als Souffleur gedient hatte und seit Brühl der Intendantur angehörte.**)

Die Verluste im Schauspiel wurden in einzelnen Fällen glücklich ersetzt. Zunächst erwies sich das nach dem Tode Hoppé's mit Ludwig Dessoir geschlossene Engagement als ein großer Gewinn. Auch Dessoir, der seine schauspielerische Bedeutung vorwiegend der Verstandesthätigkeit und rastlosem Fleiße verdankte, konnte der Richtung seines Talentes nach sehr gut neben Döring stehen, — obwohl er freilich persönlich gar nicht gut neben ihm stand. Von den neuen Engagements für das Fach

*) Küstner berichtet selbst in seinem Buche „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung" über den Empfang einer Volksdeputation in dieser Angelegenheit.

**) Sein langjähriger Kollege Hofrath Teichmann blieb in seiner Stellung noch bis kurz vor seinem Tode 1860, in welchem Jahre Dr. T. Ullrich für diesen eintrat.

der ersten Liebhaberinnen war das der Frau Bertha Thomas, einer angenehmen und edeln Darstellerin für ideale Frauengestalten, für das höhere Drama der bedeutendste Gewinn, leider nicht für lange Zeit, da auch sie schon nach wenigen Jahren starb. Dem Männerpersonal wurde endlich 1850 Theodor Liedtcke vom Dresdener Hoftheater nach erfolgreichem Gastspiel eingereiht. Liedtcke trat damals noch vorzugsweise als tragischer Liebhaber auf (Ferdinand, Don Carlos u. s. w.) und erst allmählig fand er im modernen Konversationsstück, vor Allem im feineren Lustspiel den Boden, welcher der vollen Entwickelung seiner Fähigkeiten am günstigsten war. Seine elegante Persönlichkeit, die stets in den künstlerischen Grenzen sich haltende Natürlichkeit seines Konversationstons und sein drollig liebenswürdiger Humor vereinigten sich hierbei, um ihn bald zum Liebling des Publikums und für so lange Zeit zum anziehenden Mittelpunkt im modernen Lustspiel zu machen.

Bezüglich der in den letzten drei Jahren der Küstner'schen Verwaltung gegebenen Schauspiel-Novitäten muß hier nachträglich noch eines Kuriosums erwähnt werden, welches einst viel von sich reden machte. Es war die gelungene Düpirung, welche der Improvisator Langenschwarz mit einem angeblich sehr alten Schauspiel „Tiphonia" unter dem Autornamen Carl Zwengsahn durchgeführt hatte. Er hatte sich hierbei des Professor Rötscher bedient, welcher seiner Zeit in der ästhetischen Kritik eine gewisse Rolle spielte. Die zu spät gemachte Entdeckung, daß die Namen Carl Zwengsahn genau sämmtliche Buchstaben von Langenschwarz enthielten, erregte schließlich wenigstens ungeheure Heiterkeit.

Rötscher protegirte gern Leute, die sich an seine Autorität wendeten, am liebsten aber, wenn in dem unter seine Flügel sich begebenden Talente das weibliche Geschlecht zu berücksichtigen war. So geschah es mit der Deklamatorin und Dichterin Elise Schmidt, welche mit ihrem durch Rötscher eingeführten Drama „Der Genius und die Gesellschaft" in der That Beachtung fand, wenn es auch keinen nachhaltigen Erfolg haben konnte. In diesem Schauspiel erhielt auch Dessoir als Lord

Byron Gelegenheit zu einer interessanten schauspielerischen Leistung. Dessoir's Stellung im Schauspiel war eine eigenartige, denn sie schwankte zwischen den Helden- und eigentlichen Charakterrollen. In ersterer Gattung konnte er in idealeren Gestalten weder gegen Hendrichs noch gegen Joseph Wagner aufkommen, weil ihm dazu die Naturgaben, Organ und Persönlichkeit fehlten. Um so eindrucksvoller wurde seine Darstellung von Charakteren, die einen dunkleren und grüblerischen Grundton hatten, und bei denen die innerliche Leidenschaft sich erst gewaltsam Bahn brechen mußte. Seine bedeutendste Leistung von den klassischen Rollen war und blieb deshalb auch Othello, und erst mehrere Jahre später war es ihm beschieden, auch in dem ersten und wirkungsvollsten Drama eines neu auftauchenden Talentes, in Brachvogel's „Narziß", eine Rolle zu schaffen, die der Eigenart seines Wesens in hohem Maße zusagte.

Für das Fach der ersten Liebhaberinnen befand sich nach dem Abgange der Unzelmann unter den Kandidatinnen außer den schon Genannten auch Lina Fuhr, damals in Königsberg engagirt, welche schon 1849 hier einige Gastrollen gab, und sowohl durch ihre anmuthvolle Erscheinung und durch ihr wahrhaft melodisches Organ, wie auch durch ihr natürliches Talent schnell die Herzen eroberte. Aber erst nach dem Ende der Küstner'schen Direktion konnte sie dauernd für Berlin gewonnen werden, um für eine Reihe von Jahren neben Hendrichs, Dessoir, Döring u. A. auch dem ernsten Drama wieder erhöhtes Interesse zuzuwenden.

Den letzten großen Erfolg unter Küstner's Leitung hatte noch das ebenso witzig erfundene wie geschickt ausgearbeitete Lustspiel von Hackländer „Der geheime Agent", während in der Oper Meyerbeer's „Prophet" nicht nur mit der elektrischen Sonne, sondern auch mit Tichatscheck und der Viardot-Garcia erschienen war. Als Fides wurde die Viardot noch in demselben Jahre durch Johanna Wagner abgelöst, welche von dieser Zeit ab der Berliner Oper angehörte. Die Wagner, Köster und Tuczeck bildeten jetzt eine auserwählte Vereinigung von Künstlerinnen ersten Ranges. Weniger glänzend war das

Männerpersonal vertreten, welches seit einigen Jahren durch Pfister, später durch Krause und Salomon vervollständigt worden war und jetzt in dem Tenoristen Formes einen schätzbaren Zuwachs gewann.

Daß noch unter Küstner's Direktion, bereits nach 1848, die französischen Vorstellungen im Schauspiel aufgehört hatten, war für das Theater nur ein Vortheil, denn die französischen Vorstellungen brachten keinen pekuniären Gewinn, sondern verschlangen einen großen Theil des Zuschusses, und auf die deutsche Schauspielkunst konnten sie keinen fördernden Einfluß üben. Es war daher Küstner auch sehr ungelegen, daß noch im letzten Jahre seiner Intendanz — im August bis Anfang September 1850 — auch die französische Tragödin Mlle. Rachel mit ihrer Gesellschaft das Opernhaus in Anspruch nahm, wodurch das Institut nur finanzielle Nachtheile hatte.*)

Bei einem Königlichen Theater werden stets die mancherlei Rücksichten, welche durch die Abhängigkeit vom Hofe die selbstständige Thätigkeit in der Leitung vielfach hemmen, in Anschlag zu bringen sein. Besonders aber bei der Küstner'schen Theaterleitung, welche im Frühling 1851 ihr Ende erreichte, wird man die Schwierigkeiten und Hemmnisse berücksichtigen müssen, welche gerade Ihm von vornherein entgegen standen, und die sich mit der Zeit noch vermehrten. Es ist auffallend, daß gerade den beiden Intendanten, welche nicht der Kavaliers-Sphäre angehörten, mehr Opposition gemacht worden war, als den aristokratischen Leitern. Und doch war nicht nur Iffland der ausgezeichnetste Theaterchef, den Berlin gehabt, sondern auch der unermüdlichen Thätigkeit Küstner's hatte das Publikum ungewöhnlich viele und große Kunstgenüsse zu danken gehabt. Freilich war der Unterschied zwischen ihm und Iffland ein großer. Iffland war ein Künstler und ein vornehmer Charakter, Küstner war eine prosaische Natur und ein kleinlicher Rechenmeister; Iffland

*) Wie Küstner berichtet, wurde ihr das Opernhaus frei überlassen und hätte sie danach für 11 Vorstellungen eine Summe von 15,400 Thalern bezogen.

war selbstlos und hatte stets nur das Wohl der Sache im Auge, ohne Rücksicht auf seinen persönlichen Ruhm; Küstner hingegen war eitel und deshalb stets bemüht, seine Verdienste durch die Presse zur Anerkennung gebracht zu sehen. Aber trotz seiner fortgesetzten Bemühungen in dieser Beziehung hatte er seine Gegner damit nur rücksichtsloser gemacht. Bei Iffland ging die Opposition zum Theil von den Hofkreisen aus, zum Theil von einer mißgünstigen Litteraten-Coterie. Aber auch die Angriffe gegen Küstner waren in ihrer Heftigkeit und Hartnäckigkeit nicht begründet, und sie traten auch bei Maßregeln hervor, die an sich durchaus gerechtfertigt waren, wie z. B. bei seinen neu ausgearbeiteten Theatergesetzen 1845, welche nur durch die allzusehr ins Kleinliche gehenden Bestimmungen bei den Mitgliedern Unwillen erregten und den Spott gegen ihn waffneten. Auch die Erhöhung der Eintrittspreise, welche Küstner 1847 einführte, wurde Anlaß zu Angriffen gegen ihn, und doch war diese Erhöhung bei den sehr gesteigerten Ausgaben und den veränderten Zeitverhältnissen eine Nothwendigkeit und um so eher zu rechtfertigen, als Berlin im Vergleich mit den meisten großen Theatern immer noch niedrige Preise hatte. Wenn wir auf die mancherlei günstigen Resultate der Küstner'schen Leitung blicken, so muß man annehmen, daß die gegen ihn gerichteten Angriffe viel weniger durch seine Leistungen hervorgerufen wurden, als durch seine Persönlichkeit; denn er war nicht nur kein Kavalier, sondern — das Gegentheil davon, und er forderte dadurch am häufigsten den Spott und üble Nachrede heraus. Bei Hofe konnte er durchaus kein Ansehen gewinnen, und seinen Gönner, den Fürsten Wittgenstein, der seit Jahren krank und völlig hinfällig war, hatte er schon so gut wie verloren. Manche gegen die Art der Küstner'schen Theaterleitung erhobenen Vorwürfe mochten immerhin begründet sein. Aber trotz seiner Schwächen hatte er sich nicht allein um das Theater seiner Zeit, sondern auch um Schöpfungen von dauerndem Werthe große Verdienste erworben. Ihm verdanken vor Allem die dramatischen Autoren die Einführung der Tantième, welche er im Jahre 1844 veranlaßt hatte und wodurch die Vortheile des

dramatischen Dichters wie des Komponisten erst in das richtige Verhältniß zu den Einnahmen des Theaters gebracht worden sind. Den Bühnen-Cartel, durch welchen die meisten Theater sich gegenüber kontraktbrüchigen Mitgliedern verbanden, hatte zwar der Intendant des Oldenburger Hoftheaters Herr v. Gall angeregt, aber der unermüdlichen Thätigkeit Küstner's ist es wesentlich zu danken, daß dieser Bühnenverein 1846 ins Leben treten konnte.

---

Bei dem Abgange des Herrn v. Küstner, im Mai 1851, war die Ueberraschung in der Berliner Gesellschaft nicht gering, als es bekannt wurde, daß das so wichtige wie schwierige Amt des Theater-Intendanten durch des Königs Willen einem Offizier anvertraut worden sei, über dessen Befähigung man nichts erfahren konnte, als daß er bei theatralischen Aufführungen in Offizierskreisen sich hervorgethan habe. An die Stelle eines so erfahrenen Mannes wie es Küstner war, sollte jetzt ein Gardelieutenant treten, welchem die Erfahrungen durchaus fehlen mußten. Niemals war wohl ein Berliner Theater-Intendant gerade beim Beginn seiner Amtsthätigkeit mit solchem Mißtrauen empfangen und so heftig von der Tagespresse bekämpft worden, als es bei dem neuen Intendanten, Herrn v. Hülsen, der Fall war. Und noch niemals hat in Berlin ein Theater-Intendant so lange wie dieser auf seinem Posten ausgedauert.

Eine zusammenhängende Darstellung dieser letzten Periode des Theaters, in gleicher Weise wie in den früheren Abschnitten, soll hier nicht versucht werden; denn die Gegenwart, in der wir selbst noch Theilnehmer sind, macht eine Objektivität der Geschichtsschreibung kaum möglich, und außerdem bedürfen die Leser für die Beurtheilung der Gegenwart keines Führers, da sie selbst die bestehenden Verhältnisse kennen und zu beurtheilen vermögen. Es sollen deshalb aus dieser letzten Periode nur einige besonders bemerkenswerthe Veränderungen hervorgehoben werden und ein paar sich anschließende Verzeichnisse mögen wenigstens das statistische Material zu einer Vervollständigung dieser Geschichte bis auf unsere Tage darbieten.

Das erste neue Unternehmen der Hülsen'schen Intendanz war im ersten Sommer das längere Gastspiel einer ganzen Gesellschaft: der Königsberger Oper, welche durch gelungene Aufführungen älterer und fast vergessener Opern, namentlich Dittersdorf's, viel Anerkennung fand. Dies Massengastspiel hatte zunächst den Zweck, das Theater über die mißliche Sommerszeit günstiger hinwegzuleiten, außerdem auch dem engagirten Sängerpersonal eine längere Zeit der Ruhe zu verschaffen. Für den folgenden Sommer — 1852 — hatte Roger es übernommen, das Publikum für den ganzen Juli und August noch an das Theater zu fesseln, und im dritten Sommer hatte die wiederkehrende Königsberger Operngesellschaft nicht weniger als 38 Gastvorstellungen gegeben. Seit dem Bestehen des Königlichen Theaters war bis zu dieser Zeit den ganzen Sommer hindurch gespielt worden. Da aber auch die Massengastspiele Fremder immer noch die Mitwirkung des heimischen Theaters erforderten, so wurden jetzt zum ersten Male wenigstens theilweise Sommerferien eingeführt, indem Oper und Schauspiel beurlaubt wurden, während das Ballet weiter fort zu springen hatte. Die beiden epochemachenden Gastspiele Dawison's (1855) und der Marie Seebach (1857) fielen zwar auch in die Sommerszeit, fanden aber schon im Juni statt.

Endlich wurden die Sommerferien 1857 auf das gesammte Personal des Theaters ausgedehnt, so daß beide Häuser von Ende Juni bis Mitte August vollständig geschlossen wurden, und hat diese Einrichtung seitdem fortbestanden.

Während die mancherlei Verbesserungen im Hause selbst wie in der Verwaltung nur die vollste Anerkennung verdienen, sind zwei gleichfalls unter Hülsen's Regiment getroffene neue Einrichtungen zu erwähnen, welche leider von viel größerem und nachtheiligerem Einfluß auf die künstlerischen Wirkungen sind, als man im allgemeinen annimmt. Es sind dies: die Abschaffung der Musik im Schauspiel, sowohl vor Beginn der Vorstellung wie in den Zwischenpausen, und zweitens: die Einführung des die einzelnen Scenen eines Aktes trennenden Zwischenvorhangs. Der Mitwirkung der Musik im Schau-

spiel ist in früherer Zeit vielleicht eine größere Ausdehnung als nöthig gestattet worden. Seit dem Bestehen des Berliner Theaters sind die engagirten Kapellmeister — von Joh. Fr. Reichardt an, — wie auch andere Komponisten stets thätig gewesen, die Eindrücke des Dramas durch speziell dafür komponirte Musik zu unterstützen, und wie sehr die Musik dies vermag, das ließe sich durch Anführung einiger klassischen Beispiele leicht nachweisen. Und so wird auch eine bloße Einleitungs- und Zwischenakt-Musik, gut gewählt und anständig ausgeführt, stets einen fördernden Einfluß auf die Stimmung haben, weil keine andere Kunst im Stande ist, so schnell und unmittelbar der Empfindung sich zu bemächtigen und zum Ernste wie zur Heiterkeit zu stimmen. Ist denn die dramatische Kunst der Neuzeit so hoch gestiegen, daß sie deshalb jene Unterstützung durch die Musik entbehren kann? Schwerlich! Man behängt jetzt die dramatische Poesie und ihre scenische Darstellung mit so vielem überflüssigen Zierrath, und gerade die Musik, die liebevollste Schwester der Poesie, ist aus dem Schauspielhause verbannt. Wenn jetzt auch das Publikum — da es sich daran gewöhnt hat — den Mangel nicht mehr empfindet, so bleibt darum doch der nachtheilige Einfluß bei den Vorstellungen fortbestehen. Wenn die Abschaffung der Musik aus Sparsamkeitsrücksichten geschehen ist, indem man auch mehr Plätze im Zuschauerraum dadurch gewonnen hat, so geschah die Einführung des die Scenen theilenden Zwischenvorhangs aus Ursachen der Bequemlichkeit, im Interesse der Regisseure und Theatermeister. Wenn man nun heute auch, bei unserer so komplizirt gewordenen scenischen Einrichtung, auf den früheren Zustand nicht mehr zurückgehen kann, so sollte man doch die unermeßlich schweren Nachtheile, welche eine so grausame Scenentrennung inmitten eines Aktes bewirkt, wenigstens durch verbesserte Einrichtungen der Maschinenkunst zu mildern suchen. Der neuere dramatische Dichter wird freilich am besten thun, dem Uebel dadurch auszuweichen, daß er einen Scenenwechsel während des Aktes überhaupt vermeidet.

Es kann nicht in Abrede gestellt werden, daß bei dem

Theater der neueren Zeit Vieles besser ist, als es ehemals war. Es gilt dies nicht nur hinsichtlich mancher scenischen Einrichtungen, von denen besonders die erst seit 1840 eingeführten geschlossenen Zimmerdekorationen (anstatt der früheren Seitenkoulissen) in Betracht kommen, sondern auch ganz zweifellos in dem sorgfältiger geschulten Ensemble und manchen, die Natürlichkeit der Vorgänge mehr fördernden Grundsätzen. Wenn uns dafür heute hervorragende Genies in der theatralischen Kunst fehlen, so kann diese Thatsache noch nicht die allenthalben zu hörenden Klagen über den gesunkenen Zustand des Theaters begründen. Das Vergangene und das Verlorene wird immer höher geschätzt, als das Gegenwärtige. Auch in Berlin, innerhalb des hier geschilderten Zeitraums, hatte man nach jedem Verluste eines großen Künstlers gemeint, daß die gute Zeit des Theaters vorüber sei. So war es nach dem Tode Fleck's, nach Iffland und nach der Bethmann, so war es später nach Ludwig Devrient, Seydelmann und endlich nach dem Verluste unseres trefflichen Döring. In der nachfolgenden Uebersicht, die wir von den Personal-Veränderungen unter Hülsen's Intendanz geben, wird man erkennen, daß auch während dieser letzten Periode das Berliner Theater zahlreiche hervorragende Kräfte im Schauspiel wie in der Oper, und auch manche wirkliche künstlerische Größen besessen hat. Am Schlusse dieses Verzeichnisses stehen unter den Verstorbenen die Namen zweier künstlerischer Persönlichkeiten, von denen die eine — Frau Frieb-Blumauer — in ihrem Fache eine unvergleichliche Künstlerin war, während Berndal durch Talent und Fleiß und durch treue, ernste Hingebung an seine Kunst im Laufe der Jahre eine feste Stütze unseres Schauspiels, im Lustspiel wie im ernsten Drama, geworden war. Es ist ein eigener Zufall, daß diese beiden zuletzt Verstorbenen auch zu den ersten werthvollen Acquisitionen unter Hülsen's Intendanz gehört haben.

Bei alledem können wir nicht behaupten, daß das Königliche Theater in letzter Zeit mit der, durch die großen Ereignisse der letzten zwanzig Jahre so sehr gewachsenen Bedeutung der preußischen Hauptstadt entsprechend fortgeschritten wäre. Auch

die große Umwandelung, welche nach 1866 auch auf das preußische Hoftheater sich erstreckt hat, seitdem außer den beiden Berliner Bühnen noch drei Hoftheater, Hannover, Kassel und Wiesbaden, unter der Centralleitung in Berlin stehen, hat uns keinen künstlerischen Gewinn gebracht. Welch ein großartiges Gebiet war dadurch der Verwaltung des Berliner Hoftheaters eröffnet worden; wie belebend hätte durch einen Wechselverkehr dieser sämmtlichen preußischen Hofbühnen dies Verhältniß sich im Interesse der Kunst gestalten können! Es ist dies allerdings leichter gewünscht und gedacht, als ausgeführt, denn die Verwaltung ist durch jene Erweiterung ihres Gebietes eine so großartige, so weit umfassende geworden, wie sie in ähnlicher Weise niemals und nirgends noch bestanden hat.

Wenn wir auf jenen Zeitpunkt vor hundert Jahren zurückblicken, und auf die geringfügige Subvention, welche dem Theater durch den König zu allererst und noch bis zu Iffland's Zeit zugewendet wurde, und wenn wir dagegen in Betracht ziehen, daß von Iffland bis zu Küstner der etatsmäßige Zuschuß bereits auf 150,000 Thaler gestiegen war, so wird man danach, mit Rücksicht auf die ins Unsinnige gesteigerten Gagen, ermessen können, welche Höhe gegenwärtig der Etat und der dafür erforderliche Königliche Zuschuß, besonders mit Einschluß der drei anderen preußischen Hoftheater, erreicht hat.

Die größten Vortheile in der Umwandelung unserer Theaterverhältnisse sind jedenfalls dem Schauspieler und Sänger betreffs seines materiellen Wohlergehens zu Theil geworden. Zu den enormen Gagen, welche die nur einigermaßen namhaften Mitglieder des Hoftheaters beziehen, ist jene Institution gekommen, welche sämmtlichen deutschen Schauspielern, also auch den minder günstig gestellten, zu Gute kommt. Es ist die großartige Verbindung der Bühnenangehörigen zu einem ihre Zukunft sichernden Genossenschafts-Verein. Das Verdienst der ersten Gründung eines solchen Vereins hat sich Louis Schneider erworben, der bereits im Jahre 1857 die Alterversorgungs-Anstalt unter dem Namen „Perseverantia" ins Leben gerufen hatte. Diese Schöpfung war in Folge von Spaltungen unter

den Theilnehmern nach einigen Jahren eingegangen, aber sie erstand nach 1870 aufs neue als „Genossenschaft der Bühnenangehörigen“, deren Zwecke: erstens Unterstützung hülfsbedürftiger Mitglieder, zweitens Gewährung zinsfreier Darlehne und endlich Pensionirung bei eintretender Invalidität, wie auch Zuwendung von Pensionen an Wittwen und Waisen Bühnenangehöriger sind. Im Jahre 1880 ist auch der Perseverantia Fond von 68,000 Mark diesem neuen Verbande zugewiesen worden. Welche ansehnliche Mittel durch die große Zahl der Genossenschafts-Mitglieder, wie durch Vermächtnisse, Theatervorstellungen u. s. w. dieser Verein erworben hat, erweist die Thatsache, daß bereits über 100,000 Mark jährlich an Pensionen und Renten gezahlt werden können. Es gehört zu den größten Verdiensten des Herrn v. Hülsen, daß er durch seine Umsicht und Thätigkeit und durch das Ansehen seiner Person zur Befestigung und Fortbildung dieser Genossenschaft sehr wesentlich beigetragen hat.

Noch während das vorliegende Buch, welches mit den nachfolgenden Verzeichnissen abgeschlossen wird, in der Presse war, hat die Intendanz v. Hülsen mit dem am 30. September erfolgten Tode des Chefs geendigt. Wenn auch hierdurch die Möglichkeit einer objektiven Darstellung der Leistungen des Verstorbenen erhöht worden ist, so wird dennoch damit das vorliegende Buch in dieser Beziehung keine Aenderung erfahren können. Die Tagespresse hat nach dem Tode Hülsen's, wie es ja in der Natur der Sache liegt, alles Gute, was über ihn gesagt werden konnte, ausgesprochen. Aber auch Diejenigen, welche bei dem Tode des in seinem Leben oft scharf angegriffenen Leiters unserer Königlichen Schauspiele nur seine edeln Eigenschaften und Verdienste hervorheben durften, werden mit mir darin übereinstimmen, daß in vieler Hinsicht eine durchgreifende Verbesserung der Verhältnisse äußerst wünschenswerth ist. Auch ich erkenne seinen Gerechtigkeitssinn und ehrlichen Willen, seine vornehme Gesinnung und unermüdliche Thätigkeit an. Aber

um das Gute zu schaffen, dazu gehört auch die Erkenntniß für das Richtige, und die Kraft, es durchzuführen. Was die musterhafte Ordnung der Verhältnisse, die Vornehmheit in der Verwaltung wie in der äußeren Erscheinung des Hoftheaters betrifft, so verdient Herr v. Hülsen vollkommen das große Lob, das ihm gespendet worden ist. Was den einen Punkt, seine große Pflichttreue anlangt, mit der er bis zu seinem Ende seines Amtes gewaltet hat, so hat gerade diese anerkannte Tugend auch ihre bedenkliche Seite gezeigt; denn die Müdigkeit des Leiters war gerade in letzter Zeit auch in der künstlerischen Thätigkeit des Institutes allzu fühlbar geworden. Ich werde dem redlichen und pflichttreuen Theaterlenker jetzt nicht mehr wehe thun, wenn ich sage: er habe bis zur Erschöpfung seiner Kräfte auf seinem Posten ausgehalten. Auch seine wohlwollende Gesinnung ist oft zur Schwäche geworden, denn seine Nachgiebigkeit den unberechtigten Wünschen Einzelner gegenüber hat oft empfindliche Nachtheile für das Ganze zur Folge gehabt.

Mit der Intendanz Hülsen schließt die hundertjährige Periode des Berliner Hoftheaters. Die großen Traditionen desselben werden auch fernerhin, selbst unter mißlichen Verhältnissen, so mächtig bleiben, daß sie das lebhafte Interesse rechtfertigen, welches das Publikum an diesem Institute nimmt. Zum neuen Generalintendanten ist in dem Grafen Hochberg ein Mann berufen worden, welchem das Vertrauen des Publikums entgegenkommt. Möge er die Traditionen auch in dem vielen Guten ehren, was unter seinem Vorgänger geschaffen ist. Aber Graf Hochberg ist ein Mann, der sein Leben im idealsten Sinne der Kunst gewidmet hat, und wir dürfen danach hoffen, daß unter seiner Leitung die Königlichen Bühnen nicht nur der alltäglichen Theaterpraxis überlassen bleiben, sondern durch das Walten eines feineren Kunstverständnisses der Bedeutung der preußischen Hauptstadt entsprechen werden.



## Personal-Veränderungen

**während der v. Hülsen'schen Intendanz.***)

1851. Abgegangen: Sänger Kraus, Frl. Vilatta.
Pensionirt: Sänger Böttcher, Fischer und Frl. Marx.
Gestorben: Amalie **Wolff**, bereits seit 1844 pensionirt.

1852. Engagirt: **Lina Fuhr**, Auguste Arens.
Gestorben: Bertha **Thomas**, erst seit 1849 im Berliner Engagement. († Ernst Raupach, der fruchtbarste dramatische Dichter des Berliner Hoftheaters.)

1853. Engagirt: Regisseur **Düringer**, Frau **Frieb-Blumauer**, Sänger Düffke, Salomon, Niemann (dessen erstes Engagement).
Abgegangen: Emil Franz (nach Wien).
Gestorben: Gottl. Chr. Weiß, seit 1828 am Kgl. Theater.

1854. Engagirt: **Berndal**, Frl. Vanini.
Abgegangen: Sänger Niemann (nach Hannover.)

1855. Engagirt: Carlowa, Porth.
Abgegangen: Frl. Vanini, Sänger Düffke.

1856. Engagirt: Sänger Fricke.
Pensionirt: Crüsemann, Rott, Stawinsky.
Gestorben: Heinrich Blume (seit 1848 pensionirt), Edwina Viereck (seit 1846 engagirt).

1857. Engagirt: Kaiser; Regisseure Wolf und Wagner, Frl. Döllinger; Sänger Krüger und Frl. **Wippern**.
Pensionirt: Ed. Krüger, Sänger Mantius.
Gestorben: Karl Wauer (seit 1850 pensionirt).

1859. Engagirt: Frau Kierschner; die Sänger **Betz**, Woworsky, Leonore **De Ahna**.

1860. Pensionirt: Lina Fuhr.
Abgegangen: Porth.
Gestorben: Hofrath Teichmann, seit Brühl in der Intendantur.

*) In obigem Verzeichniß sind die ganz unbedeutenden Mitglieder nicht aufgeführt. Von den hervorragendsten Mitgliedern sind nur die neu engagirten durch den Druck besonders hervorgehoben.

1861. Engagirt: Braunhofer, Frl. **Pellet**; Sängerin **Lucca**; in der Intendantur: Dr. T. Ullrich.
Pensionirt: Sänger Zschiesche, Frau Herrenburg-Tuczeck.

1862. Engagirt: Frl. Bergmann; Sänger Ferenczy und Robinson.
Pensionirt: Frau Formes; Sängerinnen Jachmann-Wagner, und Louise Köster (trat noch wiederholt als Gast auf).
Gestorben: Frau Klara Liedtcke (ehemal. Hoppé).

1863. Engagirt: Frau Jachmann-Wagner (fürs Schauspiel); Dehnicke.
Gestorben: Ida Pellet (erst seit 1861 engagirt).

1864. Engagirt: Frl. **Erhardt**, Frl. Busca.
Pensionirt: Hendrichs; Sänger Formes und Pfister.
Gestorben: (v. Küstner, ehemal. Intendant des Hoftheaters), (Meyerbeer, Generalmusikdirektor).

1865. Engagirt: Regisseur **Hein**; Dahn und Friedmann.
Abgegangen: Opernregisseur Wagner.
Pensionirt: Gern, Frau Birchpfeiffer, Frau Werner.
Gestorben: Auguste Crelinger, seit 1812 am Kgl. Theater, seit 1862 als „Ehrenmitglied.“ Sängerin Leonore De Ahna, erst seit 1860 engagirt.

1866. Engagirt: Frl. Keßler; Sänger **Niemann** (vom nächsten Jahre ab nur „als Gast).“
Abgegangen: Sängerinnen Orgeni und Blume-Santer.
Pensionirt: Hr. v. Lavallade.
Gestorben: Stawinsky (seit 1828 in Berlin als Schauspieler und Regisseur).

1867. Engagirt: Sängerin Frau Blume; Wachtel „als Gast.“
Gestorben: Braunhofer, Franz Grua (seit 1833 engagirt).

1868. Engagirt: **Robert**; Regisseur v. Strantz; Frl. Mariot; Sängerinnen **Brandt** und Fr. v. **Voggenhuber**.
Gestorben: Charlotte Birch-Pfeiffer (seit 1844 am Hoftheater), Frau v. Lavallade (1830 als Hulda Erck engagirt).

1869. Engagirt: Wünzer, Fr. **Haase**; Kapellmeister **Eckert**; Sängerinnen **Mallinger**, Grossi und v. Asten.
Abgegangen: Schauspieler und Regisseur Kaiser.
Pensionirt: Die Kapellmeister Taubert und Dorn.
Gestorben: Gern (seit 1865 pensionirt).

1870. Engagirt: Ernst **Krause**, Operndirektor Ernst; Sängerin Lilli **Lehmann**.
Abgegangen: Fr. Haase und v. Strantz (beide nach Leipzig); Frau Kierschner (verheirathete sich), Frl. Mariot, Baumeister.
Pensionirt: Sänger Krause.
Gestorben: Ehemal. Opernsänger Bader, seit 1845 pensionirt, Düringer, seit 1863 artist. Direktor des Schauspiels.

1871. Engagirt: Oberländer, **Kahle**, Klara **Meyer**; Sänger Th. Formes, Schleich, Gudehus, Schlosser.
Abgegangen: Friedmann, Frl. Busca, Sängerin v. Asten.
Pensionirt: Sängerin Frau Harriers-Wippern.
(Gestorben: Hendrichs, bereits 1864 abgegangen), Frau Werner, Sänger Krüger.

1872. Engagirt: Maxim. **Ludwig**; Sänger **Krolop**, Schott, Sachse.
Abgegangen: Frau Lucca, Sänger Schlosser.
Pensionirt: Frau Jachmann-Wagner; Dessoir.

1873. Engagirt: Deetz, Frl. Stollberg, Hugo Müller; Sänger Oberhauser, Diener, Fr. **Mallinger**, Frl. Lammert.
Abgegangen: Dahn, Robert, Sänger Formes.

1874. Engagirt: **Vollmer**; Sängerin Kupfer-Berger.
Abgegangen: Wünzer; Sänger Diener.
Gestorben: Ludwig Dessoir; Theodor Formes; Mantius (1857 pensionirt).

1875. Engagirt: Frau **Niemann** „als Gast"; Sänger **Ernst**; Tänzerin Adele **Grantzow**.
Abgegangen: Operndirektor Ernst, Sänger Schott.

1876. Engagirt: Urban, **Klein**, Link, Frau E. Haase, Frl. Abich; Operndirektor **v. Strantz**.
Abgegangen: H. Müller.
Gestorben: Moritz Rott (seit 1856 pensionirt), Zschiesche (seit 1829 am Kgl. Theater und 1861 pensionirt).

1877. Abgegangen: Frau Haase.
Gestorben: Adele Grantzow.

1878. Engagirt: Frl. Haverlandt.
Abgegangen: Sängerinnen Sachse-Hofmeister, Grossi.
Pensionirt: Frau Erhardt; Schauspieldirektor Hein.
Gestorben: Theodor Döring (seit 1845 in Berlin engagirt, hatte 1875 sein 50jähriges Künstler-Jubiläum gefeiert), Georg Hiltl.

1879. Engagirt: Hellmuth-Bräm, Drach, Frl. Mariot; Sängerinnen **Tagliana**; Tänzerin **Dell' Era**.
Gestorben: Kapellmeister K. Eckert; Sänger Bost.

1880. Engagirt: Müller, Frl. Barkany, Frl. **Conrad**.
Abgegangen: Klein.

1881. Engagirt: Hr. Keßler, Frl. **Schwartz**; Sängerin Driese.
Abgegangen: Urban, Sänger Schleich.
Gestorben: Sänger Krause (seit 1870 pensionirt).

1882. Engagirt: Hr. Conrad, Johannes, Frl. Lorenz; Sänger Rothmühl, Frl. Beeth, Fr. Luger, Fr. Sachse-Hofmeister.
Abgegangen: Drach, Sängerin Brandt.
Pensionirt: Sängerin Mallinger.

1883. Engagirt: Plaschke, Sänger Lieban. (Frau **Reicher-Kindermann** starb vor Antritt ihres Engagements).
Abgegangen: Sängerin Luger.
Gestorben: Leopoldine Tuczeck-Herrenburg (seit 1861 pensionirt).

1884. Engagirt: Nesper, Franz, Frl. v. Hausen; Sänger Kalisch, Biberti, Frl. **Leisinger, v. Ghilany,** Hoffmann.
Abgegangen: Sänger Müller, Frl. Driese.

1885. Engagirt: Müller-Hanno, Weiße, Frl. Groß; Sängerin Renard.
Gestorben: Gustav Berndal (seit 1854 am Kgl. Theater).

1886. Engagirt: Sauer, Frl. Anders, Frl. Odilon.
Abgegangen: Weiße; Sängerin L. Lehmann.
Pensionirt: Sänger Fricke.
Gestorben: Frau Frieb-Blumauer (seit 1853 am Kgl. Theater).
**General-Intendant Botho v. Hülsen.**

---

# Schauspiel- und Opern-Novitäten

## aus der Zeit der v. Hülsen'schen Intendanz.*)

---

### I. Von 1851—1860.

**Deutsche Schau- und Lustspiele.** (3—5 aktige). Von J. Bacher: Aus dem Leben (57). Bauernfeld: Der kategorische Imperativ (51); Krisen (53). Benedix: Der Liebesbrief (51); Das Lügen (52); Mathilde (53); Ein Lustspiel (53); Die Schuldbewußten (58). Birch-Pfeiffer: Wie man Häuser baut (51); Rose und Röschen (53); Die Waise von Lowood (53); Ein Ring (55); Die Lady v. Worsly-Hall (56); Die Grille (56); Iffland, Zeitbild (58); Fräulein Höckerchen (58); Ein Kind des Glücks (60). Brachvogel: Narziß (56); Adalbert vom Babanberge (56); Mondecaus (58); Der Usurpator (60). Fel. Dahn: Verstrickt und gelöst (57). Feldmann: Die Schicksalsbrüder (51). G. Freytag: Die Journalisten (57). Rud. Genée: Das Wunder (54). Rob. Giesecke: Johannes Rathenow (54). K. Goier: Vetter Raoul (53). Gottschall: Die Diplomaten (56). Griepenkerl: Ideal und Welt (54); Auf der hohen Rast (59). H. Grimm: Demetrius (54). Gutzkow: Ella Rose (56); Lorbeer und Myrthe (56). Hackländer: Magnetische Kuren (53); Zur Ruhe setzen (56). Halm: Der Fechter von Ravenna (54). Hersch: Anne Liese (58). Heyse: Die Sabinerinnen (60); Elisabeth Char-

*) Die eingeklammerte Zahl hinter den Namen der nach den Autoren geordneten Stücke bezeichnet die erste Aufführung mit abgekürzter Jahreszahl.

lotte (60). Holtei: Jung oder alt (55). Karl Hugo: Des Hauses Ehre (59). Jerrmann: Sybilla (54). W. Jordan: Die Wittwe des Agis (59). Kette: König Saul (57). Klein: Maria (59). Kühne: Demetrius (58). Kurnik: Ein Mann (53). Laube: Graf Essex (56); Cato von Eisen (58). Lederer: Häusliche Wirren (52). v. Lepel: König Herodes (58). O. Ludwig: Die Makkabäer (53). Ed. Mauthner: Das Preislustspiel (51). A. Meißner: Reginald Armstrong (52). G. v. Meyern: Heinr. v. Schwerin (58). M. Meyr: Herzog Albrecht (52). Mosenthal: Der Sonnwendhof (54); Der Goldschmied von Ulm (56). Carol. v. Pawloff: Eine übereilte Ehe (60). v. Putlitz: Das Testament des großen Kurfürsten (58); Don Juan d'Austria (60). v. Redwitz: Philippine Welser (59); Der Zunftmeister von Nürnberg (60). M. Ring: Unsere Freunde (59). M. Ring und Bürckner: Alle spekuliren (51). E. Ritter: Caroline Neuber (53). Elise Schmidt: Macchiavell (53). Tempeltey: Klytemnestra (56). Uhland: Herzog Ernst von Schwaben (53). F. Walther: Die Amerikanerin (51); Form und Gehalt (54). Pauline Werner: Die Grundsätze (51). C. L. Werther: Susanna und Daniel (53). Wilhelmi: Eine schöne Schwester (53). A. v. Winterfeld (Adolphi): Der Winkelschreiber (60).

Zweiaktige Stücke: von Baumann 1, Geibel 1. Einaktige: von Benedix 3, Birch-Pfeiffer 2 und je 1 von: Bernhard, Berting, Bauernfeld, Gubitz, L'Egru, Lorm, Itzenplitz, Mand, Moser, Niebaur, Prechtler, Schlesinger, Wilhelmi, Hackländer.

Aus dem Französischen: 9 große Stücke von Barrière, Dumas, Feuillet, Girardin, Sandeau, Scribe (2), Scribe und Legouvé, Uchard; und 8 einaktige.

Von älteren klassischen Stücken kamen neu zur Aufführung: Von Calderon Dame Kobold; Der Maler seiner Schmach; von Shakespeare Die Widerspänstige (bearbeitet von Deinhardstein), Cymbeline (bearbeitet von Dohm).

**Opern.** Von Dorn: Der Schöffe von Paris (52), Die Nibelungen (54), Ein Tag in Rußland (56); Flotow: Indra (53), Rübezahl (54); Gläser: Des Adlers Horst (55); Gumbert (1 Akt): Die Kunst geliebt zu werden (52); Mendelssohn (1 Akt): Die Heimkehr aus der Fremde (51); v. Redern: Christine (60); G. Schmidt: Weibertreue (60); Taubert: Joggeli (53), Macbeth (57); Truhn (1 Akt): Cleopatra (53); R. Wagner: Tannhäuser (56), Lohengrin (59). Herzog Ernst z. S.: Casilda (51). — Ferner von Auber: Die Ballnacht (59), Thomas (2 Akte): Der Kadi (57), Verdi: Der Troubadour (57), Hernani (59), Der Maskenball (61).

## II. Von 1861—1870.

Größere **Schau- und Lustspiele.** Von Rod. Anschütz: Johanna Gray (61). Bauernfeld: Moderne Jugend (70); Landfrieden (70). Benedix: Der Störenfried (61); Die Fremden (62); Sammelwuth (63); Gegenüber (63); Die zärtlichen Verwandten (66); Die Epigramme (66); Zwischenträgerei (67); Aschenbrödel (67);

Relegirte Studenten (68). Birch=Pfeiffer: Der Goldbauer (61); Königin Bell (64); In der Heimath (65); Revanche (66); Die Frau in Weiß (66); Das Testament eines Sonderlings (67); Wer ist sie? (68). Brachvogel: Prinzessin Montpensier (65); Die Harfenschule (69). Ludw. Eckardt: Sokrates (62). Freytag: Die Fabier (61). Frohberg (Adami): Der Hollandgänger (68); Seeleute (69). Fürbringer: Das Haus Eberhard (62). Geibel: Sophonisbe (69). Rud. Genée: Vor den Kanonen (68); Schleicher und Genossen (69). (Prinz Georg): Catharina Voisin (69). O. Girndt: Y. 1. (65); Und (66); Politische Grundsätze (68); Strafrecht (70). Gutzkow: Der Königslieutenant (69). Hackländer: Marionetten (67). Hebbel: Die Nibelungen (62); Demetrius (69). C. Heigel: Marfa (62). Heyse: Colberg (65); Hans Lange (64); Marie Moroni (66); Ehre um Ehre (69). Arn. Hirsch: Der Familiendiplomat (61). Hopfen: In der Mark (70). Georg Horn: Unterm Reichskammergericht (61); Was die Welt regiert (66); Mademoiselle Bertin (68). H. Köster: Hermann der Cherusker (62); Der große Kurfürst (65). Lessing: Der Misogyn (66). Alb. Lindner: Brutus und Collatinus (67). v. Meyern: Die Kavaliere (69). Mosen: Herzog Bernhard (66). Mosenthal: Die deutschen Komödianten (64); Pietra (64); Isabella Orsini (62). Moser und Schücking: Die Novizen (62). Hugo Müller: Zwei Brüder (68); Der Diplomat der alten Schule (69). v. Putlitz: Wilhelm von Oranien (62); Waldemar (63); Um die Krone (65); Spielt nicht mit dem Feuer (66); Gut giebt Muth (69). J. Rosen: Die Kompromittirten (64); Hohe Politik (65); Nullen (66); Kanonenfutter (68); Des Nächsten Hausfrau (69); Ein Engel (70). Roquette: Der deutsche Festkalender (65). Schlemm: Roxelane (66). Spielhagen: Hans und Grete (70). Tempeltey: Daheim (61). Weilen: Edda (65). Wichert: Der Narr des Glücks (70). Wilbrandt: Der Graf v. Hammerstein (70).

Ferner: 4 zweiaktige Stücke von: P. Werner, Schlesinger, H. Müller und Mannkopf; und 33 einaktige, darunter 4 von Putlitz, 3 von Benedix, 3 von Schlesinger, 2 von Rud. Hahn, je 1 von Girndt, Wichert, Wilbrandt, Heigel, v. Schlägel, Auguststohn, Wehl, Moser, Frohberg ꝛc.

Aus dem Französischen erschienen 6 größere Stücke, von Scribe, Feuillet, Beaumarchais ꝛc. und 13 einaktige.

**Opern.** Von J. Bott: Actäa (62); Langert: Die Fabier (68); G. Schmidt: La Réole (63); Bernh. Scholz: Zietenhusaren (70); Benedict: Die Rose von Erin (64); Meyerbeer: Die Afrikanerin (65); R. Wagner: Die Meistersinger (70); Würst: Der Stern von Turan (64); Gounod: Margarethe (63); Romeo und Julie (69); Thomas: Mignon (69). Cagnioni: Don Buccefalo (67).

## III. Von 1871—1880.

Größere **Schau- und Lustspiele.** Von Birch=Pfeiffer: Auf dem Oberhof (72). Brachvogel: Alte Schweden (74). (H. Bürger

s. Lubliner). Conrad (1 Akt): Cleopatra (71). Dahn: Deutsche Treue (76); Die Staatskunst der Frauen (77). Eckstein: Der Pessimist (77). Geibel: Brunhild (72). Girndt: Touristen (76). Gottschall: Katharine Howard (72); Herzog Bernhard (73); Pitt und Fox (74). Grillparzer: Des Meeres und der Liebe Wellen (74); Der Traum ein Leben (78). Grosse: Tiberius (78). Gutzkow: Der Gefangene von Metz (71). Hackenthal: Eine Ehe von heut (79). Hebbel: Herodes und Mariamne (74). W. v. Hillern: Die Augen der Liebe (76). W. Jordan: Durchs Ohr (78). O. Ludwig: Der Erbförster (79). Kette: Carolina Brocchi (76). Koberstein: Erich XIV. (71); Um Nancy (73). Kruse: Die Gräfin (71); Wullenweber (72); Marino Faliero (76). P. Lindau: Maria und Magdalena (72); Diana (73); Ein Erfolg (74); Tante Therese (75); Johannistrieb (78); Gräfin Lea (80); Verschämte Arbeit (80). Lubliner: Die Modelle des Sheridan (75); Der Frauenadvokat (75); Gabriele (78); Frau ohne Geist (79); Auf der Brautfahrt (80). Mosenthal: Die Sirene (74). v. Moser: Das Stiftungsfest (71); Der Elephant (73); Der Bibliothekar (80). v. Moy: Ein deutscher Standesherr (80). v. Putlitz: Dr. Raimond (73); Rolf Berndt (79). M. Ring: In Charlottenburg (74). Roquette: Der Feind im Hause (75). Rosen: Schwere Zeiten (74); Citronen (75). Scholz: Eine moderne Million (71). Spielhagen: Liebe für Liebe (75). Stägemann: Die Namensvettern (77). Wartenburg: Die Schauspieler des Kaisers (78). Weilen: Der neue Achilles (72). Wichert: Ein Schritt vom Wege (72); Die Realisten (74); Die Frau für die Welt (75); Der Freund des Fürsten (79); Der Secretair (80). v. Winterfeld: Der Hauptmann von Kapernaum (75); Guter Name (77). Zell: Die Büste (78).

Klassische und andere ältere Stücke: Shakespeare's Timon von Athen, bearbeitet von Lindner (71); Antonius und Cleopatra, bearbeitet von Leo (71); Heinrich V. und Heinrich VI., bearbeitet von Oechelhäuser (73). Sophocles' Oedipus, übersetzt von Wilbrandt (73). H. v. Kleist's Herrmannschlacht, bearbeitet von Rud. Genée (75); Penthesilea, bearbeitet von Mosenthal (76). Ferner: Oelenschläger's Correggio, in 2 Akten, bearbeitet von M. Meyr (78). Byron's Manfred (77). Massinger's Herzog von Mailand, bearbeitet von Deetz (79). Raimund's Verschwender (74) und Bauer als Millionär (76).

4 zweiaktige Stücke von: Schlesinger, Kohlenegg u. A., und 44 einaktige: von Auerbach 2, Busch 2, Hedwig Dohm 3, Gensichen 2, Moser 4, Putlitz 3, Winter 2, Lindau 2, und je 1 von Bauernfeld, Baudissin, Friedmann, Genée, Grünstein, Günther, Ring, Wilbrandt, Winterfeld, Marbach 2c.

Aus dem Französischen, Polnischen und Dänischen 7 größere und 5 kleinere.

**Opern.** Von Hopffer: Frithjof (71), Barbarossa (71); M. Bruch: Hermione (72); Taubert: Cesario (74); Radecke, in 1 Akt: Die Mönkguter (74); Würst: Ainfohi (75), Die Officiere der Kaiserin (78); Brüll: Das goldene Kreuz (75), Der Landfriede (77); Götz:

Der Widerspenstigen Zähmung (76); Kretschmer: Die Folkunger; Rubinstein: Die Makkabäer (75), Feramors (79), Nero (80); Schumann: Genoveva (77); Abert: Ekkehart (78); R. Wagner: Tristan und Isolde (76); Hofmann: Armin (78); Goldmarck: Die Königin von Saba (79); Neßler: Der Rattenfänger von Hameln (80); Thomas: Hamlet (73); Delibes: Der König hat's gesagt (77); Bizet: Carmen (80).

## IV. Von 1881—1886.

Größere **Schau- und Lustspiele.** Von Bodenstedt: Alexander in Corinth (83). Clement: Die vier Temperamente (85). Dahn: Skaldenkunst (82). Gensichen: Die Märchentante (81); Frau Aspasia (83). E. Grua: Die weiße und die rothe Rose (81); L. Günther: Der Leibarzt (81); Der neue Stiftsarzt (83). Herrig: Conradin (84). Heyse: Das Recht des Stärkern (84); Alkibiades (85). W. v. Hillern: Die Geier-Wally (81). Hoyer: Trug in Treue (85). Klapp: Fräulein Commerzienrath (82); Rosenkranz und Güldenstern (84). Lubliner: Gold und Eisen (81); Aus der Großstadt (83); Die Mitbürger (84). v. Moser: Glück bei Frauen (83). v. Putlitz: Die Idealisten (81). Rheinisch: Die Freunde (83). Graf Schack: Timandra (86). Schönthan: Roderich Heller (84). Siegert: Klytemnestra (83). Stahl: Tilli (85). Voß: Der Mohr des Czaren (84); Treu dem Herrn (86). Weimar: Magdalena (81). Gräfin Wickenburg: Das Dokument (82). Wilbrandt: Kriemhild (82); Assunta Leoni (84). Wildenbruch: Harold (82); Opfer um Opfer (82); Die Karolinger (83); Christoph Marlow (84).

9 einaktige Stücke von: Bergen, Dunkland, Engelhardt, Ernst, Geibel, Genée, Gensichen, Lohmeier, Moser.

Aus fremden Sprachen (größere Stücke), von: Graf Fredro (poln.): Der Mentor (82); Hedberg (schwed.): Strohhalm (82); Erckmann-Chatrian (französ.): Die Rantzau (83).

Von klassischen Stücken neu: Shakespeare's Wintermärchen (86).

**Opern.** Von Ueberlée: König Otto's Brautfahrt (81); Meyerbeer: Dinorah (81); v. Perfall: Raimondin (82); Klughardt: Gudrun (83); Lortzing: Undine (83); Franck: Hero (84); v. Bronsart (in 1 Akt): Jery und Bätely (84); Neßler: Trompeter von Säckingen (85); R. Wagner: Walküre (84), Siegfried (85); Poise (in 1 Akt): Tony's Schatz (85); Joncières: Johann von Lothringen (86). — Ferner von Gluck: Der betrogene Kadi (82) und von Franz Schubert: Alfons und Estrella (82).




Druck:
W. Moeser Hofbuchdruckerei
Berlin.





